

**UNIVERZITA KARLOVA**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

Katedra Estetiky

## **Diplomová práce**

Bc. Pavel Brom

**Symbol a pocit v estetice Susanne K. Langerové**  
Symbol and Feeling in Aesthetics of Susanne K. Langer

Praha 2017

Vedoucí práce: Mgr. Martin Kaplický, Ph.D.

Velice děkuji vedoucímu své práce Mgr. Martinovi Kaplickému, Ph.D. za jeho odborné vedení, cenné rady a připomínky, které výrazně pomohly v průběhu psaní práce. Také za ochotu a trpělivost projevenou v průběhu jejího utváření.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia, či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 15. srpna 2017.

.....  
Pavel Brom

## **Abstrakt (česky)**

Práce se pokouší představit teorii umění Susanne Langerové. V první fázi přibližuje její pohled na percepci, která je ale hluboce provázána s dalšími procesy naší mysli. Proto se práce v pohledu na percepci soustředí i na základní principy komunikace a vyjadřování člověka, které jsou všechny regulovány, v perspektivě této teorie, konceptem symbolu. Symbol je zde prvkem, který jednak při percepci ožívujeme, a jednak jej při percepci promítáme do percipovaného. Než se tato práce zaměří na percepci obecně, pokouší se vysvětlit všechny aspekty symbolu jako jedné ze základních jednotek operujících v mysli. Poté postupuje zúžením percepce na percepci umění, v rozlišení diskurzivního a nediskurzivního symbolu a specifického nediskurzivního symbolu v umění. Na základě tohoto rozlišení bude zaměřena pozornost na vysvětlení, jak v takové říši symbolismu pohlíží Langerová na umění, jeho tvorbu a jeho hodnotu.

Souběžně s tímto vývojem, od obecné percepce k definici umění, se v textu čím dál více bude pracovat s termínem pocit. Představen bude tento koncept taktéž jako nezbytná součást našeho jednání, komunikace a percepce, ačkoli je pocit chápán běžně jako v opozici k rozumu. Toto provázání bude nezbytné v nastolení pozadí k teorii symbolu, především symbolu v umění. Práce se bude proto věnovat roli pocitu v percepci umění a pocit bude zásadně souviset s výsledným definováním umění a umělecké tvorby.

## **Klíčová slova (česky):**

symbol, diskurzivní symbol, estetika, pocity, Susanne Katherina Langerová, umění, percepce, koncept, virtualita, expresivní forma

**Abstract (in English):**

The thesis is attempting to present theory of art by Susanne Langer. In the first phase it presents her view of perception, which is deeply intertwined with other processes of our mind. Therefore, the thesis is focusing, in her view of perception, on basic principles of human communication and expression, which are all regulated in perspective of this theory by a concept of a symbol. A symbol is presented here as an element, which we revive through perception on one hand and project it into the perceived at other. Therefore the attempt is accompanied by explanation of all aspects of the symbol as one of the basic units operating in the mind, before focusing on perception in general. The thesis then proceeds to narrow perception, to a perception of art, in distinguishing a discursive and non-discursive symbol, and a specific non-discursive symbol in art. On the basis of this distinction, the aim is to explain how Langer views the art, art creation and its value in such a realm of symbolism.

In parallel with this development, from the general perception to the definition of art, the term feeling will be increasingly employed in the text. The concept will be presented also as a necessary part of our actions, communication and perception, although feeling is commonly understood as opposed to reasoning. This relation will be necessary in establishing a background for the theory of symbol, especially for a symbol in art. The thesis will therefore be following the role of feeling in the reception of art, and the feeling will essentially be related to the resulting definition of art and artistic creation.

**Keywords (in English):**

symbol, non-discursive symbol, aesthetics, feeling, Susanne Katherina Langer, art, perception, conception, virtuality, expressive form

## Obsah

1. Úvod .....	8
2. Percepce.....	11
3. Symbol.....	14
3.1. Abstrakce .....	16
3.2. Rozsah vlivu symbolu .....	17
3.3. Symbolické systémy .....	19
3.3.1 Abstrakce u symbolických systémů .....	24
3.3.2 Symboly ne jen diskurzivní .....	26
3.4. Nediskurzivní symbol.....	27
3.4.1 Abstrakce nediskurzivního symbolu .....	29
3.4.2 Srovnání s diskurzivním symbolem .....	32
3.4.3 Shrnutí rozdílů mezi diskurzivním a nediskurzivním symbolem .....	34
3.5. Metafora.....	35
3.6. Komplexní nediskurzivní symbol.....	37
4. Symbol v umění.....	40
4.1. Termín symbol v umění.....	40
4.2. Funkce uměleckého symbolu .....	41
4.3. Pravidla uměleckého symbolismu .....	43
4.4. Komunikace uměleckého symbolu .....	44
4.5. Objektivnost v logické provázanosti .....	45
4.6. Role pocitů.....	46
4.7. „Forma“ pocitů .....	48
4.8. Shrnutí uměleckého symbolu .....	50
5. Samotná situace procesu recepce symbolu v umění.....	53
5.1. Co vede k vypnutí tzv. etiketovacího systému .....	55
5.2. Role intuice.....	56
5.3. Virtualita .....	57
5.4. Virtualita umění .....	59
5.5. Iluze umění .....	61
5.6. Iluze jako odlišení druhů umění .....	63
6. Proces tvorby umění .....	68
6.1. Tvorba jako abstrakce.....	70
6.2. Pocity v tvorbě díla.....	71
6.3. Míra diskurzivního v uměleckém symbolu .....	73
6.4. Vznik umění jako tvorba .....	74
7. Definice umění .....	76
7.1. Reprezentace a pocity reprezentované (symptomatické vs. symbolické) .....	78
7.2. Hodnota virtuálního a pocitového .....	79
8. Závěr.....	83
9. Seznam použité literatury .....	85

## Předmluva

Původním zadáním této práce byl záměr využít teorie Susanne Langerové pro popis uměleckých děl, která můžeme souhrnně označit jako non-verbální divadelní umění. K této skupině umění mě váže dlouhodobý zájem až fascinace. Je s ní spojen také určitý problém, který vždy vyvstal v otázce, jak se postavit k hodnocení díla z této skupiny. Samotné definování této oblasti a následný pokus o důsledný popis nonverbálních performativních umění s využitím teorie umění Susanne Langerové se ukázal být v průběhu vzniku této práce jako neuskutečnitelný v zamýšleném rozsahu. Již samotné přiblížení filozofických východisek a charakteristiky její teorie umění se ukázaly býti materiálem, který zabere pozornost celé práce. Předkládaná práce proto prošla upřesněním tématu a je cílena na představení obecné teorie umění Susanne Langerové, a to v rámci daného kontextu, ve kterém Langerová uvažuje. V místech, kde práce pojednává o umění, je soustředěna na umění obecně. Tento původní záměr zde uvádím jako popud, který mne vedl k výběru tématu předkládané práce.

## 1. Úvod

Pokud se setkáte s množstvím teorií o tom, co je umění, začnete si mezi nimi vybírat ty, které se vám zdají být nejlepší. Máte poté na výběr z více možností. Můžete si vybrat teorie, které nejvíce odpovídají vaší představě o “dobrém” umění, nebo si na druhou stranu přikloníte k těm, které se nejlépe shodují s vaší intuicí o tom, jak svět umění funguje. Anebo se, do třetice, můžete odrazit například od soukromých zkušeností z této oblasti a zvolit teorii estetiky, která s nimi nejlépe koresponduje.

Mnohem zajímavější cestou, ve snaze porozumět umění, je otázka položená jinak. Namísto otázky, co je umění, se spíše tázat, jaké procesy ovlivňují to, jak pohlížíme na svět? A pokud se vám na tuto otázku dostane uspokojivé odpovědi, dosáhnete lepšího porozumění toho, jaké aktivity stojí v pozadí našeho nahlížení na umění. Mnohé teorie umění nám už ukázaly, umění je uměním až teprve v očích člověka a že umělecká hodnota není něco začarovaného do specifických objektů, ale spíše hodnota plynoucí až ze samotné recepce. Také existuje určitý zvyk, že teorie se věnuje jen uměleckým dílům, která zůstala na výsluní alespoň nějaká ta desetiletí (či na výsluní od svého vzniku dosáhla například odhalením neznámého autora). Za tuto dobu se změnila mnohá hodnota díla (společenská, ekonomická, historická), ale způsob recepce zůstane stejný. Abychom tedy porozuměli recepci umění, musíme nejdříve porozumět recepci obecně. Následně můžeme ukázat, čím se recepce umění liší od ostatních typů percepce a v čem se s nimi shoduje. Teprve pak můžeme formulovat základní teze o povaze umění. Langerová se dala ve svém bádání po tom, co je uměním, právě touto cestou. Tento přístup k umění také umožňuje vidět umění nejen jako nadstavbu nad běžnými činnostmi, ale jako zásadní součást lidského uvažování.

Cílem práce je nastínění teorie symbolu v pojetí estetiky Susanne K. Langerové a základní představení toho, jak v této teorii pohlíží na percepci obecně. Neméně velká pozornost, bude na základě nástinu symbolu, recepce a jejich provázání také věnována snaze porozumět recepci umění, jeho tvorbě, hodnotě a roli, kterou zde má pociťování.<sup>1</sup> Práce se pokusí v průběhu tohoto postupování objasnit základní pojmy Langerové koncepce, jako jsou symbol, virtualita, iluze, pociťování, expresivní forma a import.

<sup>1</sup> Anglický termín *feeling* obsahuje i zdůraznění procesuální povahy. V této práci se bude užívat tento termín jako pocit i jako pociťování.



Suzanne Katherine Langerová (\*1895 – †1985) je významnou představitelkou symbolicky orientované filosofie kultury a estetiky. Narodila se v New Yorku v německy mluvící rodině a výrazně působila především na Universitě v Connecticutu.<sup>2</sup> Proslavila se především knihou *Philosophy in a New Key: A Study in Reason, Rite and Art* (1942). Tato práce kromě této knihy čerpá z textů *Feeling and Form: A Theory of Art, Developed from Philosophy in a New Key* (1953), *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures* (1957), kapitoly *Import of Art* v knize *Mind: An Essay on Human Feeling* (Abridged Edition, 1988) a *Philosophical Sketches* (1962). Část zabývající se rolí pocitů čerpá z článku *Art and Feeling* (1924), od německého kritika Otta Baenshe, který Langerová vybrala do své edice *Reflections on Art: A Source Book of Writings by Artists, Critics and Philosophers*, (1958).

Postupem práce bude nejprve pokus o nastínění základních obrysů Langerové teorie percepce. Druhá kapitola se bude věnovat aktivitě percepce obecně, jak tento proces chápeme, jak jej analyzovat a co jsou jednotlivé kroky takové činnosti. Perspektivou k tomuto výkladu bude autorčino pojetí teorie symbolu, kterou v obecné rovině nastíní kapitola třetí. Symbol je zde nejen pomůckou k práci s komunikací či analýze jazyka. Symbol v obecné rovině je zde pojímán jako krok myšlení, který je využíván běžně a neustále. Proto zde symbol představíme, abychom si v základních rysech ukázali, jak symbol funguje jako zásadní součást myšlení. Poté se zaměříme na to, jak je provázán s recepcí jako takovou. Vycházet se bude z modelu trojice symbol, vnímatel a objekt. Následně si ukážeme jak symbol a symbolismus Langerová pojímá v recepci, přičemž si přiblížíme její pohled na funkci symbolu. Tou je umožnění vstupu vnějšího světa skrze abstrahované koncepty do našich myslí, kde symbol umožňuje s vnějším světem pracovat za pomoci konceptů.

Jelikož je v tomto pojetí recepce kladen důraz na obousměrnost takového procesu, v rámci argumentace k percepci se definování symbolu a jeho variant neobejde bez zmínění toho, jak symbol užíváme kromě percepce i v komunikaci a vyjadřování. Symbol jako součást všech těchto tří činností nám poté umožní popsat pohled Langerové na umění, neboť činnost symbolu souvisí nejen s percepcí, ale je svázána se všemi těmito činnostmi a lidským uvažováním vůbec. V druhé polovině této kapitoly se práce v obecné rovině

<sup>2</sup> DRYDEN, Donald: *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 270. Gale: Gale Group, 2003, str. 189.

zaměří na rozlišení symbolu na diskurzivní a nediskurzivní. K tomuto rozlišení přispěje zastavení se nad různými metodami práce se symboly v minulosti a také zaměření se na to, jak se symbolem souvisejí pocity. Následně bude přiblíženo fungování toho, jak vlastně vznikají koncepty nediskurzivního charakteru a co jsou příklady takových konceptů. Zakončení této kapitoly o symbolu ukáže rozdílné varianty symbolu na základě jejich užití ke koncipování kvalit. Funkce nediskurzivního symbolu totiž souvisí jednak s procesem estetického oceňování, tak s procesem estetického postoje a procesem estetického pociťování. Srovnáme takto, jak se liší proces vnímání konceptů v estetické a mimoestetické recepci. Čtvrtá kapitola naváže na rozlišení diskurzivního a nediskurzivního symbolu představením symbolu v umění. Poukáže na jeho odlišnosti, principy, které se vážou na jeho symbolické funkce a odlišné uvažování, se kterým se fungování symbolu pojí. Následně si ukážeme, jakou roli v tomto druhu symbolu mají pocity a jakými formálními vlastnostmi disponují. Pátá kapitola se zaměří na všechny principy, které se vážou na percepci tohoto symbolu. Pokusí se o objasnění konceptů, kterými jsou virtualita, iluze a intuice v odlišení recepce symbolu v umění oproti běžnému praktickému jednání. Se základní představou o recepci umění si v šesté kapitole přiblížíme, jak na základě takto definované recepce umění můžeme umění rozumět nejen v jeho vlastnostech, ale i v jeho vzniku. Odlišný pohled na formu a obsah uměleckého díla nám umožní soustředit se na uměleckou tvorbu pohledem symbolické exprese. Po nastínění recepce, tvorby a symbolismu v umění se sedmá kapitola pokusí o analýzu toho, jak vnímat hodnotu umění na základě doposud řečeného. Pozastaví se také nad rozlišením pocitů vyjadřovaných a symbolizovaných jako součásti uvažování o uměleckém díle a jeho hodnotě.

## 2. Percepce

Začneme s nejzákladnější činností, která vede k umění – procesem recepcce. Co se jí vlastně rozumí? Zkusme si představit, co je nejjednodušším principem této činnosti, abychom dosáhli nějaké definice. Běžně ji chápeme jako vnější svět procházející skrze naše smysly do našich myslí. Zde zůstává jakoby uložen a ačkoli se přesuneme na jiné místo, stále dokážeme v naší mysli vyvolat předchozí uložené okolí. Je to tedy přenos zkušenosti tady a teď do naší hlavy, kde se k této zkušenosti můžeme vrátit. Máme tudíž dva základní kroky recepcce. Přenos dat z vnějšího světa dovnitř mysli a uložení, uvědomění si těchto dat. Kde se ale takový nástroj vzal a z čeho se vyvinul? Pro Langerovou je něco podobného i u zvířat. Zvívata dokáží vnímat své okolí a reagovat na něj. Je to ale stejná recepcce jako u člověka? Pro Langerovou určitě není. Představuje jeden malý rozdíl, který je ale tak významný, že jej chápe jako nejzásadnější rozdíl mezi člověkem a zvířetem.<sup>3</sup> Tím je schopnost vyvolat z paměti předchozí zkušenost v nepřítomnosti zdroje této zkušenosti. To je totiž něco, co zvíře nezvládne. Zvládne reagovat na to, co je v jeho okolí teď a tady, ale nedokáže bez vnějšího objektu vyvolat ten, který má uložený. Zvíře není schopné si uvědomit a vyvolat něco z paměti bez podnětu této věci zvenčí.

Tyto dva způsoby recepcce můžeme považovat za nejzákladnější princip procesu nahlížení. Nejjednodušší je reakce na vnější fenomén. Langerová však doplňuje, že není žádné čisté recepcce vnějších dat. Naše mysl není kamera, která by všechno zaznamenávala. Vše, co do naší mysli vstupuje, vstupuje v jednotlivých částech, zapadajících do naší mysli. Nejsme vlastně schopni vnímat veškerá smyslová data najednou, ale vnímáme jen jednotlivé, různě obsáhlé celky. Vše ostatní ignorujeme. Vnímáme totiž jen to, co pro nás nese nějaký význam. Vždy vnímáme něco, nikdy nevnímáme jen samotná smyslová data. Propojujeme tedy automaticky smyslová data s významy. Vlastně se dá říci, že recepcce je recepcí znaků.<sup>4</sup> Proto Langerová zdůrazňuje, že recepcce vždy funguje na základě určitého znakového systému. Znak je pro Langerovou cokoliv, co odkazuje k něčemu jinému. Znak je však něco velmi obecného a proto si jej zkusíme přiblížit. Pro Langerovou pod něj

<sup>3</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Mind: An Essay on Human Feeling*. Abridged ed. Abridged by Gary Van Den Heuvel. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988. str. 98.

<sup>4</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1948. str. 23.

spadají dva typy aktů, kterými jsou signály a symboly. Jejich rozdíl tkví v tom, že signál je jen o jednom procesu recepcce, zatímco symbol je spojen i s procesem druhým. Signál je reakcí na vnější podnět, zatímco symbol je recepcí vázanou na již dříve uložené informace. Procesem navíc je ve vkládání těchto informací do vjemů. Těmito uloženými informacemi jsou míněny abstrahované koncepty.<sup>5</sup> Koncept je proces myšlenkového uchopení předmětu a koncepty jsou výsledkem takového procesu a každý již uložený koncept má vliv na další recepci. Signály jsou jednodušším módem recepcce a lze je najít i u zvířat. Langerová uvádí jako příklad Pavlovovy podmíněné reflexy u psa.<sup>6</sup> Oproti nim symboly, které vyžadují i něco uloženého, u zvířat nenajdeme.<sup>7</sup> Symbol je tedy v pojetí Langerové koncipován především jako nenahraditelná součást každého recepčního procesu lidské mysli a je pro Langerovou i tím, co efektivně odlišuje člověka od zvířete. U zvířat totiž najdeme i spojení okolního vnímaného prostoru s významy, ale jedná se vždy nanejvýš o jednání na reflexivní úrovni. Postrádají totiž složitější abstrahovaný význam a jejich zkušenost recepcce je zkušeností, do které zasahují nanejvýš signály.<sup>8</sup> Symbol je úžeji vymezený druh znaku a znamená takový způsob odkazování, které nevyžaduje přímý podnět, ale dovoluje zaujmout stanovisko a postoj i k takovému označovanému, které není současně přítomné. Symbol tedy vede k určitému myšlenkovému uchopení předmětu, zatímco signál tento předmět nebo situaci pouze zpřítomňuje.<sup>9</sup>

Než se ale pustíme do rozkrývání recepcce a symbolu, zastavme se krátce nad ostatními pojmy, se kterými Langerová pracuje. Jelikož chceme na konci této práce dojít k lepšímu porozumění umění a jeho recepcce, bude tato práce pracovat pouze s termínem symbol. Lidská zkušenost s uměním je zkušeností, ve které hraje určující úlohu pojem symbol. Pojmu znak, se stejně jako pojmu signál, dále v této práci věnovat nebudeme. Znak je termín příliš široký a signál pojímá Langerová jen jako impulz, který je symbolu podobný, ale který oproti němu nevede k žádné koncepci.<sup>10</sup> Oba tyto termíny se vážou na proces recepcce hluboko zasahující do živočišné říše, ale v této práci je cílem jen zúžení na

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 33.

<sup>6</sup> Tamtéž, str. 23.

<sup>8</sup> Tamtéž, str. 49.

<sup>8</sup> Tamtéž, str. 50.

<sup>9</sup> Tamtéž, str. 21.

<sup>10</sup> Tamtéž, str. 24.

lidskou percepci vedoucí ke koncepci.<sup>11</sup> Langerová pracuje v souvislosti se symbolem s pojmem symbolismus, který označuje jakýkoli systém pracující se symboly čili i každou situaci, kdy operujeme s percepcí. Za symbolický systém můžeme považovat také každý jazyk, ve kterém přiřadíme význam ke slovu, jehož grafický zápis vidíme (nebo záznam slyšíme). Na dalších stranách se setkáme také s pojmem pocit. Tímto termínem Langerová označuje jakékoliv člověkem subjektivně pocíitelné pohnutky, od nejjemnějších proměn a nuancí nálady až po silné vše pronikající emoce. Langerová jej nechápe jako něco čistě soukromého, neboť v mnohých situacích je součástí oblasti kultury. Je zde klíčovým pojmem, který se zatím jen objeví v náznacích. Pro usnadnění vysvětlení role symbolu se mu podrobněji budeme věnovat později.

<sup>11</sup> Tamtéž.

### 3. Symbol

Prvním krokem, ve snaze porozumět pojetí lidské percepce u Susanne Langerové, je porozumění jejímu užití pojmu symbol. V této části práce se pokusíme nastínit tento pojem z hlediska toho, jak jej představuje, jak s ním pracuje a k čemu jej zde využívá. Naznačili jsme, že v jakékoli situaci percepce je symbol přítomný. To ale není něco na první pohled zjevného a běžně takto o recepci neuvažujeme. Zkusme si proto takovou situaci představit. Máme před sebou hypotetického recipienta a něco, co se nachází před ním. Tento blíže neurčený objekt je tvořen smyslovými daty, která tento člověk pojímá do své mysli. V tomto případě řekneme, že zrakem a proto si můžeme zjednodušeně představit, že vjem věci se jakoby přes čočku oka promítá do jeho hlavy. To je běžná představa recepcí, ve které ale dle Langerové něco zásadního chybí. Chybí zde totiž něco, co by organizovalo smyslová data. Dokud nezorganizujeme směs barev, kterou zrak pojímá v okolí do nějakých celků, pak jde jen o směs barev. Dokud nevidíme celky, neodlišíme ani co je objekt, a co je to, na čem objekt leží. Teprve v celcích smyslových dat jsou objekty nějakými věcmi. A tyto celky se tvoří tím, že některá data ignorujeme a mezi jinými uvažujeme vztahy. Tuto roli organizování dat do celků plní dle Langerové právě symbol.<sup>12</sup> Symbol uvažuje Langerová jako třetí prvek nad dvojicí vnímatel a vnímaný objekt, který se dle určitých pravidel, která si s sebou nese vnímatel, jednak váže ke vjemu a jednak v sobě nese pro vnímatele význam daného objektu. Bez něj bychom vnímali jen surová smyslová data. Což znamená, že bychom bez něj nepercipovali nic.<sup>13</sup> Ani my ani hypotetický vnímatel v této situaci. Význam onoho objektu pro zjednodušení chápeme jako představu či ideu tohoto objektu. Vnější svět se totiž musí pro recepci s něčím uvnitř našich myslí propojit. Recepce je vždy recepcí něčeho celkového, a proto máme v naší mysli abstraktní ideu, pro kterou je nejbližší pojem koncept. To je základní jádro modelu, se kterým pracujeme. Pro příklad fungování takového symbolu si můžeme představit situaci, kdy vejdemo do místnosti, pohlédneme na objekt uprostřed, který se skládá z desky a čtyř nohou. Bez sebemenší námahy nám na mysli vytane pojem „stůl“ – tedy koncept stolu. Tím se uzavírá trojice „já“ jako vnímatel, objekt uprostřed místnosti a symbol, který si s sebou neseme a který nám podle vjemu doručí koncept pod pojmem „stůl“. Je dobré si

<sup>12</sup> Tamtéž, str. 58.

<sup>13</sup> Tamtéž, str. 54.

připomenout, že pro symbol je typické to, že s ním můžeme pracovat, i když jeho význam není přítomný. Do místnosti tedy vůbec nemusíme vejít, jen na stůl pomyslíme. Tak jak to děláte teď vy. Symbolem není ono slovo „stůl“ ani žádné jiné slovo. V této situaci žádné slovo v celém průběhu nemusí padnout. Slovo je označení pro koncept neurčitěho abstraktního stolu, který si představíme, pokud nám někdo řekne: „Představte si stůl.“ Symbol zastupuje mezi vnímatelem a vnímanou věcí abstraktní rovinu, ve které uchováváme koncepty, které lze uplatnit na objekty kolem nás. Langerová klade důraz na rozlišení mezi tímto abstraktním konceptem stolu a symbolem toho významu, kterým je nasměrování ke konceptu. Jejímí slovy: „*Symbols are not representatives of objects, but they are carriers of concepts of objects. (...) To what symbols refer, are not things, but concepts of things.*“<sup>14</sup> Symbol nesměřuje v jejím pojetí k označované věci, ale ke konceptu takové věci. Pro důsledné představení tohoto modelu si zopakujeme účastníky této situace. Je zde vnímatel, vnímaný objekt a symbol, který vyvolá koncept a přiřadí jej ke vjemu. Vnímatel je v této situaci člověkem, který pohlíží na čtyři nohy desku a zároveň si s sebou nese abstraktní koncepty, z nichž jedním z nich je jakási neupřesněná obecná idea<sup>15</sup> stolu.

Vnímaný objekt, který se skládá jen z oněch nohou a desky v momentu pohledu člověka vyvolá určitou reakci člověka, a ten se v potřebě jej zařadit a uchopit do svého vědomí automaticky ozbrojí symbolem. Symbolem, který pro zjednodušení této situace může být tím, co vyvolá slovo „stůl“. Za tímto symbolem se v databázi konceptů ve vnímatelově hlavě skrývá koncept stolu. Tento se vybere, propojí se s vnímaným objektem a výsledkem je vjem „stolu“. Z neurčitých objektů se v perspektivě vnímatele stane ohraničený celek. Celý tento složitý proces proběhne ale v okamžiku a nic nám nemůže bránit říci, že jsme vešli do místnosti a uviděli stůl. Termín symbol je v pojetí Langerové nosičem abstraktních konceptů, který nalepujeme v průběhu recepce na celky, abychom byli schopni pojmut je jako objekty.<sup>16</sup> Skrze symboly v rámci percepčního kontinua konstituujeme celky, které pak pojímáme jako konkrétní objekty. Všimněme si důležitého momentu v takto popsané recepci. Nejde jen o jednosměrné proudění informací do našich hlav. Jedná se o obousměrný proces, ve kterém to, jaké si s sebou přineseme k recepci

<sup>14</sup> Tamtéž str. 49.

<sup>15</sup> V textu budou různě užívány termíny "koncepty" a "ideje" jako velmi podobné, ale ne plně zaměnitelné. Pro rozlišení se budeme držet toho, že ideu pojímáme spíše jako konstrukt z konceptů.

<sup>16</sup> Tamtéž str. 54.

koncepce, ovlivní výsledek naší recepce.

Symbol je nástrojem naší mysli, který vlastně pracuje jako operátor, který určuje propojení vjemu s odpovídajícím konceptem. Langerová proto proces recepce nazývá symbolickou transformací. Symbolickou transformací je každý proces, za kterého dochází k přidružení všeho, co projde našimi smysly, k určitému významu. Symbol je pro ni jakýkoli nástroj, pomocí kterého můžeme provést abstrakci.<sup>17</sup> Transformací je převedení vjemu na něco, co teprve dokážeme pojmut jako objekt. Abstrakci chápe jako proces, kdy skrz vjem vyvoláme nehmotný abstraktní koncept, který se k dané věci, či smyslovému vjemu váže. Abstrakce je pro nás nesmírně důležitá. Žádný předmět totiž nemůžeme nikdy uchopit v jeho plné konkrétnosti. Vnímaná smyslová data jsou vždy transformována. Každá transformace umožní z konkrétní věci pojmut koncept, který je obecnější a umožňuje tak porovnávat věci a situace v naší paměti s ostatními podobnými koncepty. Abstrakce je základem jakéhokoliv myšlení, neboť tato činnost nutně zahrnuje práci s abstraktními koncepty věcí kolem nás. A bez abstrakce by naše hlavy byly prázdné a nebylo by o čem přemýšlet. V následující části se jí proto budeme věnovat podobněji.

### 3.1. Abstrakce

Ukázali jsme si jak moc je pro člověka symbol charakteristický. Pro hlubší vysvětlení pozice symbolu v Langerové pojetí percepce, si pomůžeme přiblížením toho, co je samotnou obecnou funkcí symbolu. Tou je totiž vytvoření abstrahovaného konceptu neboli abstrakce. V knize *Philosophy in a New Key* je jedním ze základních témat snaha o proměnu našeho pohledu na to, co je samotným procesem nabývání znalostí, vědomostí nebo poznávání vůbec.<sup>18</sup> Pohled Langerové na tento proces si pokusme přiblížit. Vše co jsme si zapamatovali například ze základní školy, můžeme považovat za vědomosti, ale stejně tak i ponětí o fungování světa. K tomuto všemu jsme však museli nějak dospět. Postupujeme učením se, poznáváním, napodobováním, různými pokusy a omyly. Různými způsoby zpracování dat za pomoci dedukce, abstrakce a konotace.<sup>19</sup> Pro Langerovou je

<sup>17</sup> Tamtéž, str. 75.

<sup>18</sup> LANGER, Sussanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 23.

<sup>19</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and*



důležité si všimnout hlavně momentu abstrakce, neboť to je krok, jenž umožňuje vytvoření zástupného konceptu věci v naší mysli tak, abychom s ní mohli operovat. Jinými slovy, abstrahování konceptu od dané věci. Procesem koncepce – myšlenkovým uchopením vytváření zjednodušené ideje o věci či jevu z textu v knize, nebo z diagramu na ceduli. Všimněme si zde, že se jedná opět o proces užití symbolu. K vytvoření abstrakce je totiž nutné z vjemu dojít ke konceptu. Každý akt poznání je v pojetí Langerové aktem převedení vjemových dat skrze symbol jistého druhu.<sup>20</sup> Funkcí symbolu je tedy převádění smyslových dat do konceptů, se kterými jsme schopni pracovat.<sup>21</sup> Převádění hmatatelných dat do abstraktních konceptů. Nabývání znalostí je nutně taktéž procesem recepce, tedy procesem regulovaným symbolem.

### 3.2. Rozsah vlivu symbolu

Přiblížení funkce symbolu nám ukazuje, jak vysoko se tento koncept staví v rámci Langerové pojetí fungování lidské mysli. Jelikož je nezbytným krokem ke každé abstrakci a bez abstrakce by nebyl koncept (a následně by bez konceptu nebylo možné s ničím provádět myšlenkové operace), je abstrakce skrze symbol jediná cesta vnějšího světa do našeho vnitřního světa uvažování. Symbol je tedy pomyslná brána informací vcházejících do naší mysli. Abstrakce se týká všech operací s objekty vnějšího světa. Langerová k tomu uvádí: *"Cokoli o realitě, co má být vyjádřeno či uchopeno, musí být abstrahováno od reality – neexistuje cesta k sdělování reality jasně a přímo (...) není pochopení bez symbolizace a symbolizace zase bez abstrakce."*<sup>22</sup> Užití symbolu – symbolizace je tedy proces vždy propojený s procesem abstrahování konceptu a člověk ji užívá na každém kroku. Není cesty přímo, neboť neexistuje percepce surových smyslových dat.

Symbol také dále umožňuje zjednodušení a zpřesnění koncipované myšlenky. Z vlastních vzpomínek jistě najdeme událost, kdy až vyslovení a pojmenování nějaké situace skrz jeden pojem, dokázalo ukázat sílu a jednoduchost něčeho, co do té doby bylo mlhavé a zastřené v našich myšlenkách. Symbol umožňuje organizaci i vnitřních celků v mysli

---

Art. Cambridge: Harvard University Press, 1948. str. 64

<sup>20</sup> Tamtéž, str. 116.

<sup>21</sup> Tamtéž, str. 75.

<sup>22</sup> LANGER, Sussanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 93.

člověka. Organizuje tudíž nejen data vcházející přes smysly do našich myšlenek, ale organizuje i data nacházející se již v naší mysli. V této části práce se však budeme zaměřovat hlavně na primární funkci symbolu, kterou je abstrahování vjemů do konceptů.

Ačkoli vše to, co se k našemu vnímání dostává, je vnímáno skrze smysly, symbol se v tomto pojetí dá skoro zařadit mezi ně. Tak jako zrak nám dává schopnost vnímat vizuální data, chuť schopnost vnímat chuťové vlastnosti atd., tak symbol u Langerové můžeme postavit skoro na rovno těmto smyslům. Staví jej takto jako smysl, kterým pojmáme okolí naší mysli. Smysl, který nám dává schopnost pojímat konceptuální data, tj. je zodpovědný za organizování a propojení vjemů do vhodných celků. Langerová přímo používá pro lidskou činnost mysli pojem symbolický transformátor.<sup>23</sup> Lidský mozek podle Langerové „(...) aktivně překládá zkušenosti do symbolů. Je to jeho základní potřebou. Neustále postupuje v procesu přetváření myšlenek. Symbolizace je základním procesem veškerého lidského intelektu. (...) Mozek je vlastně jakýmsi transformátorem převádějícím zkušenost, kterou kolem sebe vnímáme svými smysly, na symbolický materiál.“<sup>24</sup> Symbol je tedy krokem ke každému učení se, ke každému nabytí vědomostí. Symbol je tudíž pro Langerovou přítomen v každém momentu vnímání a poznání. Jelikož je naše zkušenost proud vjemů dovnitř a zároveň proud našich koncepcí utvářejících tento proud, je symbol nejen smyslem percepce naší zkušenosti, ale jako transformátor naší zkušenosti nemůže chybět ani při žádné z operací mysli. Veškeré naše zkušenosti jsou celky vjemů. Jsou utvořené skrze symboly a takto jsou teprve uloženy v paměti.

Vraťme se zpět k percepci. Na tomto bodě si můžeme již udělat základní představu o tom, jak pojem symbol Langerová pojímá. Také sledujeme, že symbolizaci předpokládá v každém procesu vnímání čehokoli, na čem spočinou naše smysly. Nezasahuje jen do procesu porozumění či recepce uměleckých děl, které nás zde zajímají, ale prakticky do každého momentu každodenního života člověka.

Ilustrujme si toto provázání do lidského života na dalších příkladech. Langerová dodává, že pro člověka není používání symbolů pouze specifické, ale je pro něj jednou ze

<sup>23</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1948. Str. 34.

<sup>24</sup> Tamtéž, str. 33.

základních potřeb.<sup>25</sup> Nezasahuje totiž jen do každého momentu, ve kterém musíme reagovat na okolí pomocí svých smyslů a v každém momentě, ve kterém přemýšlíme. A to tedy do momentů, kdy pracujeme s věcmi, které nejsou nikde kolem nás, ale jsou v minulosti, budoucnosti, nebo jsou úplně abstraktní a hmatatelně neexistující. Symbolické fungování našich myslí se týká i našeho jednání v dlouhodobém měřítku. Symbol umožňuje koncipovat celky, ale v jeho promítání konceptů do těchto celků, se vkládají do těchto celků vazby na okolní svět. Promítají se do nich koncepty toho, jaký smysl pro nás mají. Hodnoty objektů často tvoříme srovnáním toho, jaká je koncepce, kterou si k nim nosíme a jak nedokonalý je oproti této koncepci vjem objektu, který právě percipujeme. Symbolismus dává smysl našim aktivitám, spoluurčuje naše cíle.<sup>26</sup> Například dělník u pásu, který odvádí jen dílčí jednoduchý úkol a nevidí nikdy celkový výsledek své práce, bude nenaplněn oproti řemeslníkovi, který sám vytvoří hotový výrobek od začátku do konce.<sup>27</sup> Dělník u pásu nevidí smysl celého procesu a postrádá důsledné koncipování výsledku, které je možná až z celku, a ne z jeho části. Symbolismus je proto pro Langerovu nezbytný přirozený systém, kontinuální proces, který je jedním z primárních funkcí lidské mysli.<sup>28</sup>

V hledání významu percepce zůstaneme u symbolu, neboť má na ni zásadní vliv a zkusíme nahlédnout, jak s ním lidstvo žilo v minulosti a jak se vyvíjelo jeho užívání.

### 3.3. Symbolické systémy

Symbol tudíž Langerová pojímá jako něco, s čím pracujeme nepřetržitě v každé situaci. Takto pojatý symbol rozšiřuje možnosti zkoumání našeho jednání, neboť ukazuje jednak, kde všude se se symbolem setkáváme a také umožňuje jistý vhled do principů odpovědných za naše jednání. Ve své knize *Philosophy in a New Key* se věnuje symbolu také v další oblasti lidského jednání, kterou je kultura. Kulturní sféra je velmi rozsáhlé pole, jež v knize zastupují tři základní kulturní fenomény, které postupně zkoumá. Těmi

<sup>25</sup> Tamtéž.

<sup>26</sup> Srov. LANGER, Susanne Katherina. *Philosophical Sketches*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1962. str. 105.

<sup>27</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1948. str. 237.

<sup>28</sup> Tamtéž str. 233.

jsou mýtus, rituál a umění. Tyto oblasti jsou specifické v tom, jak v nich funguje symbol. Je možné, vzhledem k jejich odlišnému aplikování symbolu, je kategorizovat jako odlišné systémy užívání symbolu v dochované historii člověka (odlišné symbolické systémy).<sup>29</sup> Vedle nich staví jazyk, jako odlišnou metodu užívání symbolů, která dominuje světu v současnosti. Jazyk je ale něčím přítomným v každém mýtu i rituálu. Pokud na něj pohlížíme jako systém práce se symboly, je odlišným systémem podobný těm ostatním. Rituál, mýtus, jazyk a umění jsou samostatnými symbolickými systémy. Mýtus a rituál, pokud na ně pohlížíme skrze perspektivu symbolu, jsou obdobné činnosti, užívané k stejné aktivitě jako my běžně užíváme symbolismus jazyka – diskurz. Pro jasnější vymezení tohoto druhu symbolismu u jazyka užívá Langerová termín diskurzivní jazyk.<sup>30</sup> Jazyk je obecně složen nejen čistě z diskurzivních symbolů. Jeho užívání v exaktně směřovaném diskurzu je ale omezením jen na diskurzivní symboly. Slova se takto vážou s abstraktními koncepty a s těmito symboly takto můžeme operovat dle principů logiky. Tedy jejich kombinací se teprve dobereme výroků, kde figuruje pravda či nepravda.<sup>31</sup> Langerová upozorňuje na to, že u všech těchto činností (diskurzivní jazyk, mýtus a rituál) se setkáváme se symbolickým vyjádřením zkušenosti, komunikací zkušenosti a abstrahováním konceptů. Jedná se tedy o velmi obdobnou symbolickou aktivitu, jakou je nabývání vědomostí či porozumění. Oproti tomu, co běžně chápeme jako efektivní artikulace informací, se sice jedná stále o artikulaci významů, ale v odlišné formě.

Stejně tak, jak se u těchto druhů symbolismu odlišuje užívání symbolu v těchto činnostech, tak se u nich liší i užívání symbolu v recepci. Nahlížení okolní reality v nich vede k různým koncepcím, a jelikož víme, že koncepce má vliv na recepci, plyne z toho, že jsou to i odlišné módy recepcce jako takové. Mýtus, rituál a umění mají také něco společného, co běžné užívání diskurzivního jazyka (ať už ovlivňujícího recepci, či v komunikaci) v jednotlivých symbolech často postrádá. Oproti systému diskurzivního jazyka je jejich koncipování velmi často doprovázeno pocíťováním.

Pocity jsou ale velmi nespolehlivé v exaktní práci s koncepty. Langerová pro důslednější vysvětlení této odlišnosti mezi oblastí kultury a ostatními oblastmi lidských činností rozebírá to, jak se v těchto symbolických systémech liší užití symbolu. Všímá si,

<sup>29</sup> Tamtéž, str. 144.

<sup>30</sup> Tamtéž, str. 54.

<sup>31</sup> Tamtéž.

že mimo kulturu a především tam, kde je specifikování myšlenek nejdůležitější, tedy ve vědě, je určitá odlišnost. Vše, co chceme dle důsledných pravidel logiky gramatiky vyjádřit, musí být převedeno do diskurzivního jazyka.<sup>32</sup> Pocity jsou zde odsunuty na druhou kolej, neboť jsou nekomunikovatelné. Jinými slovy naráží na soudobý fakt, že cokoli, co není převedeno do pravidel jazyka, je chápáno jako nekomunikovatelné a navždy to zůstane jen neurčitou směsí složenou z pocitů.<sup>33</sup> Takovou směs může zkoumat psychologie, ale pro diskurzivní logiku zkoumání takovéto neurčité směsi není proveditelné.<sup>34</sup> Stejně tak cokoli vyjádřeného, či určeného k percepci musí být utvořeno tak, aby to mohl recipient promítnout do svých naučených pravidel diskurzivního myšlení. Pro Susanne Langerovou však není takto diskurzivně pojaté symbolizování významů dostačující pro uchopení celé škály formy komunikace významů známých v kultuře. Pokouší se proto zjistit, jaké důvody vedou k tomuto omezení. Pro hlubší poodhalení tohoto jevu analyzuje symbolické systémy (tedy všechny čtyři základní symbolické systémy, kterými jsou mýtus, rituál, umění a jazyk) z hlediska jejich vývoje a srovnání mezi sebou. Jako příklady užití těchto symbolických systémů užívá příklady z materiálů historického charakteru nebo ze studií izolovaných národů. Ukazuje, že každý z těchto symbolických systémů vede jeho uživatele k odpovídajícímu vidění světa i způsobu komunikace, a také i k odpovídajícímu způsobu abstrakce. Proces abstrakce tedy není jen jeden, je různý, a liší se dle užívaného symbolického módu.

Podíváme-li se na jazyk, jakožto nejvýraznější z těchto módů, Langerová ve srovnání s ostatními historickými etapami ukazuje, že pro naši dobu je skutečností *"(...)že náš primární svět (tak jak jej vidíme) je verbální. Beze slov je naše imaginace neschopná oddělit jednotlivé objekty a jejich vztahy (...)"*<sup>35</sup> Jazyk je tedy pro nás velmi významný nejen jako komunikační nástroj, ale i jako nástroj pro rozpoznávání skutečnosti v naší zkušenosti. Je přímo odpovědný za transformaci zkušenosti do konceptů.<sup>36</sup> I naše vidění i naše slyšení je regulováno verbálním symbolem. Langerová pracuje s myšlenkou, že originální užívání jazyka je spojeno s pojmenováním, fixováním a koncipováním objektů. Autorka uvádí: *"(...)fenomén „uchopení objektu“ pomocí jeho symbolu je tolik*

<sup>32</sup> Tamtéž, str. 66.

<sup>33</sup> Tamtéž.

<sup>34</sup> Tamtéž, str. 69.

<sup>35</sup> Tamtéž, str. 103.

<sup>36</sup> Tamtéž.

*elementární, že na něm vyrostl jazyk. Slovo něco zafixuje ve zkušenosti, a utvoří to něco semínkem v paměti, konceptem, který je dále připraven k použití.*"<sup>37</sup> Komunikativní funkce jazyka je tedy až jeho sekundární funkcí, vlastně praktickou aplikací něčeho, co se již předtím dlouhou dobu vyvíjelo na hlubší psychologické úrovni.<sup>38</sup> Langerová na základě sledování symbolických systémů uvádí, že jazyk není paradoxně toliko nástrojem ke komunikaci, jako nástrojem k recepci.<sup>39</sup> Naše jednání je velmi často praktického charakteru, i naše percepce praktická. Jelikož je percepce doprovázena promítnutím symbolu do vnějších vjemů, je tato činnost regulována koncepty, které jsou obdobné praktickým konceptům diskurzivního jazyka.

Přejdeme-li k mýtu, který podle ní více přímo vyjadřuje hlubší psychologickou úroveň, předcházející jazyku, ukazuje Langerová také jeho dvě obdobná užití. Mýtus jako symbolický systém již umožňoval provázat vnější realitu s nehmotnými koncepty. Spolu s tím, že jej známe jako způsob komunikace zkušeností, pomáhal v uspořádání a vidění světa. Pokud se zaměříme na jádro toho, z čeho vyrůstal dle Langerové, pak jako příklad uvádí prisuzování signifikance k určitým objektům, nebo „(...)mystický *strach může být pravděpodobně první manifestace mentální funkce, která u člověka přechází v zvláštní „tendenci vidět realitu symbolicky“ ta později přechází v mohutnost koncepcí a zvyk užívání promluvy.*"<sup>40</sup> Mýtus nebyl pro svého uživatele jen něčím, co by použil pro vyjádření nějakého konceptu v jednom symbolickém systému, zatímco ve stejné době užívá diskurzivní jazyk pro vyjádření konceptu v jiném symbolickém systému. Dle Langerové byl pravděpodobně symbolický mód mýtu v určitém období historie nejvyvinutější nástroj předávání a koncipování informací než jej nahradil další.

Stejným způsobem za takto pojatý mýtus staví i symbolismus rituálu jakožto starší mód symbolismu. Symbolismus mýtu má oproti němu zvýšené schopnosti abstrahování. Na základě celkového pohledu na tyto symbolické módy, vyvozuje jistou tendenci lidského vývoje komunikačních i konceptuálních schopností od rituálu, přes mýtus k diskurzivnímu užití jazyka.<sup>41</sup> "*Každý krok vpřed v myšlení lidstva, každá epocha s novými vhledy, vyvěrá z nového typu symbolické transformace. (...) Vyšší úroveň myšlení je primárně nová aktivita,*

<sup>37</sup> Tamtéž, str. 110.

<sup>38</sup> Tamtéž, str. 107.

<sup>39</sup> Tamtéž.

<sup>40</sup> Tamtéž, str. 89.

<sup>41</sup> Tamtéž, str. 163.

*její cesta je ale otevřena pomocí nového vykročení v sémantice.*"<sup>42</sup> Jistým způsobem převádí vývoj lidské komunikace i lidského uvažování do vývoje způsobu práce se symboly. Příkladem přechodu mezi jedním systémem symbolizace do druhého uvádí nahrazení přirozeného náboženství diskurzivní a více doslovnou formou, jakou je filosofie.<sup>43</sup> V určité etapě historie, kdy už jsme nebyli schopni pracovat s koncepty v mytickém módu, jsme si museli osvojit mód nový, který umožňoval lepší konceptualizaci.<sup>44</sup> Tyto módy symbolizace existovaly v některých fázích současně, ale vývoj vedl ke koncepcím, schopným náročnějších operací.<sup>45</sup> Ještě jsme si z dříve zmíněných kulturních oblastí nevysvětlili systém umění. K němu se ale dostaneme později. Co je důležité v tuto chvíli, je Langerové představení vývoje symbolu v minulosti, na němž staví shledání symbolu jako nejen komunikačního nástroje, ale i nástroje k přemýšlení jako takovému, a to v konkrétních historických etapách v různých módech.

Srovnáním toho, jak je symbolizace užívána mýtem, rituálem, poesíí a jazykem, dochází k závěru, že jazyk je svou formou nejvyvinutějším nástrojem symbolizace a systémem pravidel k práci s abstrahovanými koncepty. Umožňuje oproti mýtu či umění posoudit pravdivost, což je jednou z vlastností, se kterou se v umění ani v mýtu nepočítá.<sup>46</sup> Umožňuje také jasně specifikovat přesné kvantitativní výroky, což ostatní systémy práce se symboly neumožňují. Jako například vytvářet a užívat historická fakta skládáním sekvencí jednotlivých koncepcí za sebe a také práci s koncepty plně abstrahovanými od věcí, které je označují.<sup>47</sup> Jazyk vytváří novou vrstvu reality pro tvory, kteří ke komunikaci potřebovali mnohdy ukazovat na hmatatelné objekty. Z těchto důvodů ukazuje Langerová, že zaměření se logiky na jazyk, jako jedinou formu symbolické práce s významy, je opodstatněným zúžením a hlavně vývojovým krokem.<sup>48</sup> Co je ale, dle Langerové, důležitější, pravděpodobně již jiný symbolický systém předcházel rozumovému uvažování, a jinak

<sup>42</sup> Tamtéž.

<sup>43</sup> Tamtéž, str. 164.

<sup>44</sup> Tamtéž.

<sup>45</sup> Langerová tento vývoj upřesňuje jako vývoj od systému signálů k symbolizaci. Tamtéž, str. 106.

<sup>46</sup> Tamtéž, str. 54.

<sup>47</sup> Tamtéž, str. 107.

<sup>48</sup> U těchto symbolických systémů se jako důležitý prvek ukazuje metafora. Metafora je totiž pro Langerovou motorem, který umožňuje přirozený vývoj jednoho systému ke druhému. Metaforické vyjádření je strukturovanou kombinací konceptů, které umožní zjednodušené vyjádření něčeho, co doposud dostupnými koncepty uchytit ani vyjádřit nebylo možné. Tamtéž, str. 163.



řečeno bylo možné rozvažování s jinými koncepty i před jazykem.<sup>49</sup> Tímto se snaží ustavit i čistě nediskurzivní koncepty jako hodné být součástí uvažování člověka.

### 3.3.1 Abstrakce u symbolických systémů

Ukázali jsme, že jednou ze základních funkcí symbolu je abstrakce. Je na místě alespoň přiblížit, jak tento proces probíhá u zmíněných odlišných symbolických systémů. V případě rituálu Langerová na příkladech ukazuje, že slouží často jako činnost k ukončení důležitého děje, kdy vážeme silné emoce k nějakému místu.<sup>50</sup> Symbolická transformace zkušenosti k vjemu specifického objektu či místa, váže toto koncipování se silným pociťováním. Mýtický systém symbolizace umožňuje přesnější koncepci, kdy u mnohých již zaniklých nebo civilizací nenarušených národů je například Měsíc spojován s konceptem mateřství.<sup>51</sup> Langerová v těchto příkladech mluví o „přirozených symbolech“. Mýtus také doplňuje historii k objektům a místům svázaným s rituálem. Rituál vázal silné pociťování (až magické) například k nějakému obřadnímu místu, nevyžadoval ani verbalizaci (užití symbolů s abstrakcí). Mýtus už tuto magickou moc doplňuje o personifikaci. Koncept se od propojení s místem propojuje s konceptem abstraktní bytosti a v dalších krocích umožňuje provázání s dalšími místy a objekty. V případě diskurzivního jazyka je běžná práce se slovem taková, že s ním zacházíme jako s abstraktním zrcadlením konceptu. Slova mohou mít na sebe navázána i více konceptů na jeden výraz, či více výrazů může vést k jednomu konceptu. U umění je situace komplikovanější, a jelikož je naším cílem, probereme ji až v následujících kapitolách. Zatím se hodí uvést, že umělecký objekt funguje jako exemplifikace kvalit vedoucí k symbolické expresi pocitů.<sup>52</sup> Koncepce uměleckého díla je doprovázena volně řečeno konceptem a navíc pocity. K tomu ale více později.

Langerová výčtem vlastností u každého symbolického módu představila tendenci u těchto systémů, ukazující na postupný vývoj jednoho systému z druhého, kde diskurzivně

<sup>49</sup> Tamtéž.

<sup>50</sup> Tamtéž, str. 36, 41.

<sup>51</sup> Tamtéž, str. 151.

<sup>52</sup> Tamtéž, str. 209.



založený jazyk je vývojově nejefektivnějším ze systémů k práci s koncepty a k myšlení, měření a veškeré vědecké práci vůbec. Tento výčet ale také ukazuje, že jazyk není pro Langerovou v žádném případě jediným symbolickým systémem, natož jediným, kde se setkáme s koncepty a abstrakcí.<sup>53</sup> Je jen jedním z několika systémů a je také systémem, který je vývojově nejmladší. Ale jelikož existují i jiné systémy symbolické operace s koncepty, potom si Langerová klade otázku, proč i tyto nejsou zahrnuty do toho, čemu říkáme rozumové uvažování [reasoning].<sup>54</sup> Termínem rozumové uvažování má na mysli organizovanou práci s koncepty dle pravidel.

Pro zahrnutí něčeho pod rozumové uvažování, si Langerová uvědomuje potřebu, najít v tomto nakládání s významy jasnější pravidla. Pro Langerovou ale stačí důsledně se porozhlédnout po dalších oblastech, kde se určitým způsobem artikuluji významy a pracuje se s nimi dle určitých pravidel. Zjevným příkladem je oblast umění, která se v jejím zkoumání proměn symbolických systémů nevyvíjí po, ani před jiným symbolickým systémem, ale spíše současně s diskurzivním užitím jazyka.<sup>55</sup> Jazyk jako diskurzivní systém symbolů, je v této perspektivě v opozici k mýtu umění a rituálu, protože se vyvíjí jako nástroj k užívání konceptů, které jsou minimálně zatížené pocity. Jazyk v běžném slova smyslu proniká jak do rituálu, tak do mýtu, tak do umění, ale koncepty vznikající recepcí jazyka v těchto oblastech nesou pocity. A nejen v oblasti umění je problematické uvažovat jen a pouze diskurzivně, i ve vědě je dle Langerové opomíjení tohoto ohraničení rozumového jednání problematické. Ukazuje příklady toho, že často je mnoho problémů nejen ve filosofii způsobeno právě tím, že se snažíme promítnout diskurzivní logiku i tam, kde se k tomu její forma nehodí.<sup>56</sup> Práce s homogenními jednotkami i významy a kvantitativním myšlením nám odhalily nesčetné obzory v exaktních vědách. A z toho plyne i to, že náš vědecký pohled na svět je svázán nástroji exaktních věd a nevíme jak na něj pohlížet jinak. Z vědeckého úhlu pohledu existuje pouze svět, který lze vyjádřit v jasných jednotkách fyziky. Běžně chápeme svět kolem nás jako materiální, jehož struktura

<sup>53</sup> Tamtéž, str. 164

<sup>54</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Mind: An Essay on Human Feeling*. Abridged ed. Abridged by Gary Van Den Heuvel. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988. str. 64.

<sup>55</sup> Mnohá umění s jazykem pracují. Recepce těchto symbolů je ale oproti diskurzivnímu jazyku vždy svázána s pocity. Toto téma je přiblíženo v kapitole "Symbol v umění".

<sup>56</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1948. str. 70.

je vyjádřitelná v jasných pravidlech fyziky.<sup>57</sup> Pro Langerovou tímto jednáním redukuje svět kolem nás na kvantitativní vymezení objektů a ztrácí se percepce kvalit těchto objektů. „Fyzikální koncepty dluží svůj vznik a vývoj aplikacím matematiky na svět věcí a matematika nikdy ani ve svých počátcích nepracovala s kvalitami objektů.“<sup>58</sup> Langerová si nemyslí, že je zde svět, který je nefyzický a nevázaný časoprostorem, ale věří, že v tomto fyzickém světě, vázaným časoprostorem jsou v naší zkušenosti věci, které nepasují do schématu diskurzivního vyjadřování.<sup>59</sup> Tyto věci ale nejsou slepé, nezachytitelné a svým charakterem až mystické. Jsou to jednoduše věci, které vyžadují, aby byly koncipovány skrze symbolické schéma jiného druhu než diskurzivní jazyk.<sup>60</sup> Vyžadují koncipování takové, které se zabývá nejen kvantitami ale i kvalitami. Její snaha najít logiku mimo diskurzivní jazykové systémy symbolů vede k výsledku, že jednak v kultuře existují takové nediskurzivní systémy, které by měly pod rozumové uvažování patřit a jednak, že definování těchto systémů může mnohé problémy osvětlit i ve vědě, přestože je oblastí, pro kterou je diskurz základní stavební jednotkou.<sup>61</sup>

### 3.3.2 Symboly ne jen diskurzivní

Při popisu vývoje symbolických systémů Langerová tedy dochází k tomu, že existují symboly, které jsme dávno užívali v různých symbolických módech, a které nejsou vždy diskurzivního charakteru. Velkou část lidské historie byli lidé schopni v určité formě uvažovat a komunikovat, aniž by k tomu měli jazyk dnešního typu, či vůbec nějaký. K organizaci zkušenosti světa do celků a myšlenek jim pomáhaly dle Langerové jednoduché symboly. Tento vývoj shrnuje následujícím způsobem: *"Samotný proces lidské tvorby koncepce a gestace je příliš pomalý, aby se projevil v schématu pro snadné pochopení. Je potřeba symbol, abychom byli schopni o něm koherentně přemýšlet. Dávno před diskurzivní myšlenkou, která by zarámovala výroky k tomuto účelu, lidské mysli pravděpodobně rozpoznaly přirozený symbol (například ubývající, či dorůstající měsíc*

<sup>57</sup> Tamtéž, str. 74.

<sup>58</sup> Tamtéž.

<sup>59</sup> Tamtéž, str. 71.

<sup>60</sup> Tamtéž.

<sup>61</sup> Tamtéž, str. 70.

*jako symbol mateřství*).<sup>62</sup> Přirozené symboly ale dnes už neužíváme, jsou ještě více provázané s objektem, než s konceptem a k abstraktnímu přemýšlení se příliš nehodí.

Přiblížili jsme si, jak se pracovalo s recepcí v minulosti. V důsledku toho, jak se recepce měnila (v závislosti na proměnách převažujícího symbolického systému, který nejvíce zasahoval do uvažování člověka), si můžeme všimnout určité tendence. V posledních staletích se více klade důraz na systém, kde symboly vedou k takovým konceptům, jež jsou převážně očištěné od pocitů. „Vynález“ diskurzivního jazyka nám umožnil natolik dokonalé a specifické vyjádření abstrahovaných zjednodušených významů, že si lidé museli současně s ním vymyslet něco dalšího, aby vůbec bylo možné nějak vyjádřit všechno to, co se nevešlo do této verze komunikace a tím pádem i recepce. S nadsázkou je to možná právě potřeba žít ve světě, kde se pracuje i s kvalitami a pocity, co vedlo k touze lidí po oblasti umění. Tato oblast tudíž musí být spojena se symbolem, kde kvality a pocity najdou své místo v recepci.

### 3.4. Nediskurzivní symbol

Langerová se proto rozhodla najít společnou formu zpracovávání artikulovaných významů, které se nachází mimo oblast diskurzivního jazyka a popsat jejich pravidla. Všímá si, že v kulturní oblasti lidského počínání existují formy (jakožto struktury plastické) a sekvence (jakožto struktury časové), které jsme schopni pojímat dle určitých pravidel.<sup>63</sup> Znamená to, že v nich rozeznáváme logické provázání, které dekódujeme jako významy. Podle Langerové tudíž existují formy a sekvence, které v průběhu recepce v naší mysli vyvolají odpovídající obsahy emocionálního či pocitového charakteru. Je pro ni dále významné, že i tyto podléhají určitým pravidlům, neboť jejich abstrahovaná recepce vede opakovaně k podobným výsledkům a dokážeme s nimi pracovat do určité míry podobně jako s koncepty diskurzivních symbolů.<sup>64</sup>

Jsou to tudíž symboly stejně jako jazykové symboly a jsou zdrojem našich vědomostí, poznání a umožňují i specifické rozumové operace.<sup>65</sup> Existují časové a

<sup>62</sup> Tamtéž, str. 148.

<sup>63</sup> Tamtéž, str. 74.

<sup>64</sup> Tamtéž, str. 231.

<sup>65</sup> Tamtéž.

prostorové formy, které nám umožňují rozumové zpracování konceptů ze symbolů nediskurzivního charakteru. Jak si ale představit proces vnímání významů takového druhu? Vraťme se k základní činnosti symbolu, kterou je symbolizace. Popsali jsme, že takovouto symbolizací se rozumí proces, ve kterém nesourodou a chaotickou masu vjemových dat (např. zrak a sluch) třídí naše mysl do kategorií a váže ji dle kontextů do dílčích celků. Symbolizací je tím, že pro uspořádání je nutné u každého „jednotlivého vjemu“ provázat jej s něčím vnějším, co se v reálné hmatatelné situaci recepce nevyskytuje. Provázání je nutné pro samotnou organizaci vjemových dat. Můžeme v tomto pojmu tedy vidět jistou strukturalizaci vnímaného s důrazem na provázání k vnějším nehmatatelným skutečnostem. Předchozí příklad této situace v definování symbolu se stolem vedl recipienta od jeho vjemu skrz symbol k pojmu stůl. To je velmi běžný proces vnímání okolní reality. Langerová jej představuje jako etiketovací systém.<sup>66</sup> Proces, kdy organizujeme svět kolem sebe pomocí nálepek z pojmů vyhledaných ve slovníku podstatných jmen, či jiných diskurzivních symbolů. Cokoli, co kolem sebe právě teď vidíte, snadno rozpoznáte a pojmete do své mysli tímto jednoduchým systémem. Langerová dodává, že tento etiketovací systém nejen nahrazuje vjemy symboly, ale skutečnost našich vjemů tímto překrývá natolik, až se pro nás stává neviditelnou.<sup>67</sup> Co víc, vidění světa kolem nás, záleží poté z části i na slovníku pojmů, skrz který na něj pohlížíme. *"Běžný život funguje tak, že osoba popravdě jen čte nálepky jakoby na objektech kolem ní a dál se o ně nezajímá. Cokoli, co je užitečné má na sobě tuto pokrývku neviditelnosti. (...) Tento rychlý způsob fungování znaků je podporován rozsáhlou intelektuální strukturou, kterou si s sebou nosíme, která je plná plně artikulovaných forem a všech jejich implicitních vazeb mezi sebou."*<sup>68</sup> Diskurz, není tedy jen slovník, ale strukturovaná realita, ve které žijeme každý den a jsme s ní hluboce srostlí. Zkusme ale na moment vypnout tento systém a zaměřit se na kvality vnímaného objektu. Touto změnou recepčního postoje dosáhnete odlišného výsledku. Pokud si rekapitulujeme situaci se stolem, máme zde opět recipienta, který dekóduje vjem objektu v místnosti skládající se ze čtyř dřevěných objektů spojených s dřevěnou deskou. Místo aby z jakéhosi slovníku vybral diskurzivní symbol, zaměří se recipient například na přechod odstínu barvy na desce a odlesk světla. Na výraz

<sup>66</sup> Tamtéž, str. 230.

<sup>67</sup> Tamtéž.

<sup>68</sup> Tamtéž.

jedinečnosti objektu v prázdné místnosti. Na jednotlivé detaily ve struktuře dřeva a tvary, které řez stromem vyvolal. Celou dobu tento proces může působit jako snaha popsat stůl a jen neřít slovo stůl jako v nějaké slovní hře, ale všimněme si, že je takovéto jednání velmi blízko k popisu umělecké hodnoty objektu. Mluvíme zde o objektu běžného užitku podobně, jako kdybychom četli kritiku uměleckého díla v galerii. Langerová toto jednání nazývá *kvalitativním myšlením*.<sup>69</sup> či sledováním symbolických forem namísto etiketovacího systému abstraktních konceptů. Tento proces je ale pro Langerovou příkladem symbolizace, kdy se neužívají symboly diskurzivního druhu. Kvalitativním je z toho důvodu, že je v procesu percepce zaměřením se na přechody barvy, intenzity a například na kompozici dílčích částí, tedy zaměřením se na kvality. Toto zaměření se projevuje snahou vytvářet při recepci rozsáhlejší koncepty, zahrnující širší rozsah vjemu než abstraktní idea. Myšlením zase proto, že není zapojeno jen v recepci, ale lidská mysl s kvalitami umí pracovat podobně jako s nediskurzivními jednotkami.<sup>70</sup> Termín "kvalitativní myšlení" lze chápat jako protiklad k myšlení v kvantitách, homogenních jednotkách od sebe oddělených a váže se na naše vnímání i vnitřní přemítání s kvalitami i pociťového charakteru.

### 3.4.1 Abstrakce nediskurzivního symbolu

Ukázali jsme si krátce odlišnost procesu recepce zkušenosti v případě nediskurzivních symbolů. Přiblížme si, jak se v případě tohoto charakteru symbolu odlišuje jeho abstrahovaný koncept. Příklady těchto konceptů jsou více navázané na konkrétní kvality. Jak bylo naznačeno, jde například o určitou organizovanost celku, strukturu částí v tomto celku, postupnou proměnu výraznosti či intenzity mezi částmi daného celku. Pokud chceme slovy zachytit takovou recepci, pak slovními spojeními jako "koncept barevné hloubky, strukturovanosti celku, perspektivního působení" apod. namísto koncepce "stolu" či "nábytku". Jako způsob přenesení vnější zkušenosti do prostředí našeho uvažování to není příliš efektivní a komplikované, ale nic jiného recipientovi ani nezbyvá, neboť kvality jsou nedělitelné a pokud je i přesto chceme abstrahovat do

<sup>69</sup> Tamtéž, str. 210.

<sup>70</sup> Tamtéž.

konceptů, nemůžeme příliš zjednodušit to, co vidíme. Takovým krokem by se kvality zploštily, znehodnotily. Musíme tedy do naší paměti jakoby uložit celou kvalitu. Proto Langerová užívá pro práci mysli s takovými abstrahovanými koncepty termín kvalitativní myšlení. Například, pokud si chceme abstrahováním do naší mysli přenést gradient přechodu světla. Řekněme přechod od černé do šedé, verbální symbol bude jen šedá, nebo začátek této věty, ale koncepce, vedená skrze nediskurzivní symbol, bude vizuální, detailní<sup>71</sup>. Můžeme si všimnout určité odlišnosti procesu abstrakce.

Zmínili jsme, že v tomto případě recepce pracujeme s rozdílným rozsahem vjemu. Dle Langerové je nutné se zaměřit i na možné principy, které můžeme najít v případě práce s takovým symbolem. Pokud v recepci etiketovacím systémem generujeme abstrahovaný koncept a úplně ignorujeme koncipování fyzických a materiálních vlastností zdrojového objektu vjemu, pak v tomto případě generujeme abstrahovaný koncept na základě směřování pozornosti na fyzický, materiální objekt a jeho vlastnosti. Místo koncepcí, nutných pro zjednodušení abstraktního konceptu oproti vjemu, se řídíme jen zúžením pozornosti na vlastnosti objektu pojaté našimi smysly.<sup>72</sup> Místo nehmotné abstraktní koncepce jde o zaměření se na formu a její uvedení do našeho vědomí. Například místo označení části stolu jako „dřevo“, je zaměřením se na postupné směřování linek jakoby postupujících průřezem kmenu. Snažíme se koncipovat zbarvení a zakřivení těchto linek, formy části plochy i jednotlivé detaily. To, co recipient vnímá a z čeho vyvozuje významy, jsou dle autorky například vizuální formy. *„Vizuální formy – linie, barvy, proporce, atd. jsou stejně tak schopné „artikulace“ čili komplexní kombinace, jako toho jsou schopna slova. Ale zákony, které vládnou tomuto druhu artikulace, jsou úplně odlišné od zákonů syntaxe, která vládne jazyku.(...) Nekladou se zde jednotlivé části za sebe, ale najednou, tudíž vztahy tvořící vizuální strukturu jsou vnímány v aktu vidění.“*<sup>73</sup> Příklady tohoto převodu smyslových dat ale nemusí být jen z vizuálních objektů. I u sekvence zvuků nebo melodie tento proces probíhá obdobně. Jedná se o zaměření se na formální vlastnosti vjemu. *„(...) formální analogie, nebo shoda logické struktury, je primární nutností pro vztah mezi symbolem a čímkoli, co má znamenat. Symbol a symbolizovaný objekt musí mít*

<sup>71</sup> Tamtéž, str. 74.

<sup>72</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Mind: An Essay on Human Feeling*. Abridged ed. Abridged by Gary Van Den Heuvel. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988. str. 47.

<sup>73</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1948. str. 75.

*nějakou shodnou logickou formu.*“<sup>74</sup> Recipient ve své snaze transformovat zkušenost abstrahuje formy, které ukládá jako určité koncepty (a v tomto případě jsou to koncepty tvořené kvalitami, spíše než jednotkami) a nejde již o důsledně ohraničené koncepty.<sup>75</sup> Pokud se zaměříme v této situaci s odlišným postojem na koncept, který vzniká, jedná se o abstrakci konceptuálního významu v méně zjednodušené, a k něčemu v naší mysli vztažitelné formě. U nediskurzivního symbolu se na kvality váže pocit. Recepce kvality zabere nějaký čas, kdy naše pozornost sleduje proměnu silnějšího a slabšího zabarvení nebo tónu. Abstrahovaný koncept takového vjemu je také doprovázen proměnou intenzity v čase, a tou je pocitová složka naší subjektivní reality. Oproti diskurzivnímu symbolu se u tohoto symbolu setkáme s postupným nabytím recepce a s provázáním konceptu s vlastnostmi zdrojového objektu vjemu.

Langerová představuje tyto koncepty jako jednotky (ač ne tak ostré jako v jazyce), se kterými dokážeme operovat ve všech kulturních činnostech. Například v umění jsou tyto koncepty tím, co může analyzovat kritik. V různých rituálech se stávají tím, co je komunikováno jeho účastníkům.<sup>76</sup> Jejich symboly, skrze které je pojmáme, jsou časové nebo prostorové formy v postoji, kdy o nich uvažujeme kvalitativně. Jejich pravidly je tento systém symbolů v postoji, bez spuštění etiketovacího systému. Langerová je tudíž přesvědčena, že i tyto spadají pod rozumové činnosti člověka. A tudíž by i tento symbolismus měl být pod vědeckým drobnohledem k zvýšení porozumění světa kolem nás.

Pojem symbol je tedy postaven jako základní kámen fungování mysli, jehož koncepce jsou nejen diskurzivní ale i pocitové. Jeho vjemy nejen směřující skrze symbol ke konceptu universálního druhu ale i druhu specifického a kvalitativního. Jak takový symbol pocitového charakteru chápat se pokusíme nastínit v další části.

<sup>74</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 str. 27.

<sup>75</sup> Tamtéž, str. 75.

<sup>76</sup> Tamtéž, str. 50.



### 3.4.2 Srovnání s diskurzivním symbolem

Langerová rozlišuje dva základní druhy symbolů, které jsme si představili v situaci recepce zkušenosti i komunikace konceptů, organizace a provázání konceptů v naší mysli. Pokusme se o bližší nastínění těchto dvou skupin symbolů. Jak se liší v ostatních procesech, kde s nimi pracujeme, co reprezentují pro recipienta, co jsou jejich významy, co umožňuje či neumožňuje operování s těmito symboly.

První skupinou jsou symboly diskurzivní, symboly velmi dobře uzpůsobené ke komunikaci bez velké námahy, s vysokou efektivitou v koncentraci konceptů, řekněme vysoké kadenci významů. V krátkém čase umožňují práci s velkým množstvím odlišných konceptů. Pracujeme s nimi dle pravidel gramatiky. Lineárně je řadíme do určitého pořadí, čímž jsme schopni vyjádřit velké množství specifických informací. Každý symbol máme svázaný ve většině případů s přesnou jednotkou konceptu. Jsou přeložitelné z jednoho diskurzivního užití jazyka do jazyka druhého, aniž by se příliš pozměnil jejich význam. V takové situaci se vlastně jedná o dva různé symboly přiřazené ke stejnému konceptu. Koncept, který se za nimi skrývá, zůstává stejný nebo velmi podobný i v případě překladu. Často můžeme jeden symbol nahradit podobným, aniž by se zásadně, či vůbec změnil význam toho, co komunikujeme. Jejich vyjádřené jednotky jsou použitelné bez proměny významu v různých formách komunikace, ať už psané nebo vyřčené. Opakované recepce u nich nevedou k proměně jejich významu.

Druhou skupinou v Langerové pojetí symbolů jsou symboly nediskurzivního charakteru. Víme již, že jejich vjem od nás vyžaduje dočasné vypnutí etiketovacího systému a jejich recepce vyžaduje nějaký čas.<sup>77</sup> Pro Langerovou jsou komunikací nebo recepcí významů pocitového charakteru a tento symbol je ve vnímané věci ukryt pomocí jeho formy (umělecké, mytické, nebo rituální).<sup>78</sup> Specifická forma objektu je v tomto pojetí

<sup>77</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1948. str. 103.

<sup>78</sup> Formou zde je míněn obecný pojem „forma“ který užíváme například pro popsání objektu k zvýraznění jeho tvarových specifik „špičatá forma, hranatá forma, kulatá forma. Nebo když popisujeme design, nebo jen čistě dojem z vizuálního vjemu“ Může se jednat také o formu v opozici k termínu obsah, často užívané v umění. Srov. LANGER, Susanne Katherina. *Philosophical Sketches*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1962. Str. 77.



nediskurzivním, ale může být i velmi artikulovaným symbolem pocitů.<sup>79</sup> V průběhu recepce s nimi pracujeme podle pravidel organizace v prostoru, či organizace v čase ve strukturovaných celcích. Každý takovýto celek svou formou vyjadřuje jiné významy–koncepty. Nelze je interpretovat jinými významy–koncepty. Nejedná se tedy o symboly přeložitelné, ani zastupitelné do jiných symbolů, bez výrazné změny konceptu. Nelze je přeložit ani přenést z jedné formy zdrojového vjemu do druhé. Jejich porozumění ve vysoce komplexní a artikulované formě vyžaduje širší kulturní znalosti, namísto znalosti vybraného jazyka. Jakákoli abstrakce nějakého vjemu vždy vede k ztrátě části (vlastností, kvalit) vyjádřeného konceptu. V případě nediskurzivního symbolu není jeho koncipování v recepci tolik redukující. Prvky vjemu se totiž přenáší do konceptu. Rysem nediskurzivního symbolu může být i kvalita celku, která je závislá na dílčích vztazích recipovaného objektu. Není plně opakovatelný. Každá další recepce stejného vjemu může vést vždy k lehce odlišnému koncipování a jinému konceptu. Tyto nejsou verbalizovatelné, není možné je komunikovat přímo z člověka na člověka. Jejich význam je vázán v kvalitách a váže se na ně pocit, emoce nebo jejich komplexní proměnlivá sekvence.

Tyto symboly nazývá Sussane Langerová také *prezentativními*.<sup>80</sup> Jelikož se jejich význam váže vždy na konkrétní formu, kterou obývají a jsou svázáni s prezentováním této formy.<sup>81</sup> Prezentativní symboly vztahuje při jejich interpretaci k samotnému aktu jejich recepce. Langerová představuje nediskurzivní, neboli prezentativní symbol ne jako variaci diskurzivního symbolu, ale jako jeho obdobu v říši kvalit. Pracujeme s ním tehdy, pokud jsou kvality objektu cílem naší percepce. Proces recepce těchto symbolů je odlišný v celistvosti recepce takového symbolu, je vnímán recipientem v celku a najednou. Nelze jej dělit, neboť dělením by se porušila specifická forma, která spoluurčuje význam symbolu. Celistvost je vlastnost, která platí i pro jeho komunikaci. „*Charakteristikou prezentativního symbolismu je to, že mnoho konceptů může být promítnuto do jediného celkového vyjádření, bez toho, aby byly samostatně prezentovány pomocí jejich*

<sup>79</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953. str. 50.

<sup>80</sup> Prezentativní symbol ačkoli směřuje v recepci k formě, není signálem v Langerové terminologii, protože skrz formu stále vede k abstraktní koncepci.

<sup>81</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1948. str. 212.

*jednotlivých částí.*<sup>82</sup> Prezentativní symbol dle Langerové ale tímto nepostrádá úplně schopnost koncepty komunikovat. I on je jako pomůcka komunikace určitého konceptu v každé sféře lidského konání. Pouze nenese doslovné významy v řetězci, ale významy pocitové a to najednou.<sup>83</sup> Jelikož jsou tyto významy pocitového charakteru, nelze je ohraničit a mimo vědomí plně zaznamenat.

Diskurzivní symbol (a hlavně jeho sekvence) nás vede k pochopení ideje. Nediskurzivní symbol neumožňuje posouzení faktické správnosti či snadné zapamatování a tudíž i snadné pochopení. Namísto toho nese kvalitativní ideu – koncept, který s sebou nese určité formální (vizuální, zvukové, či strukturální) kvality. Tyto kvality se projeví tím, že idea, či koncept tohoto druhu, je doprovázen pocity či emocemi. Velmi zjednodušeně je diskurzivní symbol nosičem ideje, zatímco nediskurzivní symbol je nosičem pocitu. Málokdy však bývají symboly v našem světě jen čistým diskurzivním (např. fyzikální vzorec) nebo nediskurzivním obsahem (např. hudební melodie). Většinou v sobě nesou alespoň malou část z druhého typu symbolu. Prostupování diskurzivního a nediskurzivního symbolu, které je například specifické u literatury a je klíčové pro vysvětlení její recepce, si přiblížíme v kapitole „symbol v umění“.

### 3.4.3 Shrnutí rozdílu mezi diskurzivním a nediskurzivním symbolem

Můžeme sledovat postupné rozplétání dvojího pojetí druhu symbolu, kterým člověk uspořádává svou zkušenost. Nediskurzivní symbolismus je dále tím, co podle způsobu zastoupení v recepci, můžeme dle Langerové užít k základnímu naznačení podstaty estetická.<sup>84</sup> Naznačili jsme si jednu společnou vlastnost v jejím užití pojmů jako symbol, symbolismus, význam, koncept a forma. Touto vlastností je rozšíření těchto pojmů přes hranice jejich dobového užívaného spektra.

Obecná teorie symbolismu, zde předvedená, která odlišuje mezi dvěma symbolickými módy (diskurzivní a nediskurzivní) má dle záměru Langerové spíše než ohraničit inteligenci do diskurzivních forem a degradovat všechny ostatní koncepty do

<sup>82</sup> Tamtéž str. 155.

<sup>83</sup> To je i případ literatury, jejímž materiálem je právě jazyk. Je však uspořádán jiným způsobem. Význam nesoucí koncept je v tomto symbolu celkový, ne jednotlivých slov, či dílčích celků. Podrobněji se tomu věnuje kapitola „Proces tvorby umění“.

<sup>84</sup> Tamtéž, str. 169.

jakéhosi iracionálního světa mlhavých pocitů a nejasných instinktů, velkou přednost v převedení veškeré takové mentální aktivity pod rozum.<sup>85</sup> Ať se jedná o aktivitu diskurzivní nebo „jen“ citovou. Dle Langerové je rozum široká část naší mysli a zodpovídá i za imaginaci a snění, mýtus a rituál a stejně tak, jako za praktické rozvažování. Pocity a emoce nejsou pro Langerovou jen mlhavé a nezachytitelné. Pocity mají na základě její exkurze do historie vývoje symbolických systémů definitivní formy, které se stávají progresivně artikulovanými.<sup>86</sup> *„Diskurzivní myšlení podporuje růst vědy a teorie vědění, omezená jen na její produkty, kulminuje v kritice vědy, ale pochopení ne-diskurzivního myšlení nám umožňuje konstruovat teorii „porozumění“, která přirozeně kulminuje v kritice umění.“*<sup>87</sup> Toto rozlišení dvou symbolů nám umožní lepší porozumění pohledu Langerové na lidské uvažování a usazení symbolu do jeho role v umění. Recepce nediskurzivního symbolu vede ke koncepci pokud možno nezátížené pocity, u nediskurzivního symbolu ale vede ke koncepci, která je základem estetická.

### 3.5. Metafora

Pomocným vodítkem k porozumění dvojí role symbolu nám může být metafora. Metafora má totiž v tomto rozlišení diskurzivního a nediskurzivního podle Langerové speciální pozici. Ačkoli ji známe především jako nástroj jazyka, není dle Langerové diskurzivním symbolem.<sup>88</sup> Je to sice idea vyjádřená jazykem, ale užívá se k pojmenování něčeho nového, co teprve vyžaduje pojmenování. Svým způsobem tedy spíše funguje, než jako symbol k symbolizování něčeho, jako symbol k expresi něčeho. Není diskurzivní, neboť není výrokem idey, kterou nese. Teprve formuluje nový koncept pro naši imaginativní schopnost porozumět. Proto ji uijeme, pokud potřebujeme moderovat něco pro nás subjektivně jasného, ale ne přesně uchopitelného již existujícím diskursem. Naše uchopování diskurzem má své limity. Problém nastane, pokud je něco potřeba převést pro komunikaci jinak, než promítnutím do diskurzivní formy. Langerová uvádí, že „naše

<sup>85</sup> Tamtéž, str. 182.

<sup>86</sup> Tamtéž, str. 72.

<sup>87</sup> Tamtéž str. 116.

<sup>88</sup> LANGER, Sussanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 23, 105.

*vědomosti, ryzí vědomosti a porozumění, jsou znatelně širší než náš diskurz.*“<sup>89</sup> Vyjádření metafory pak vyžaduje vizualizaci. Jakákoli nová myšlenka je nevyjádřitelná, do chvíle, kdy si pomůžeme metaforou. Symbolická reprezentace subjektivní reality pro kontemplaci není jen mimo dosah jazyka, je nemožné ji ukotvit do rámce jazyka, proto je pro sémiotiky neforemná.<sup>90</sup> Není totiž vysvětlitelná jako odkazování k něčemu, jako spíše cestou ke koncepci skrze symbol.<sup>91</sup> Proces abstrakce chápeme jako vytvoření čistě neobrazového abstraktního konceptu, ale všechny abstrakce vyrostly (i v jazyce) z metafor.<sup>92</sup> V určitém momentě člověk došel s potřebou něco vysvětlit nebo vyjádřit lépe, na konec svých možností ukazováním, či existujícím slovníkem koncepcí a potřeboval komplikovanější koncepci. Metafora je způsob, jakým dosáhneme vyjádření, které v důslednosti jazykové skladby nebude dávat sice doslovný smysl, přesto intuitivně porozumíme jejímu konceptu, a pojmem nové propojení konceptů. Teprve metafora jako složitější (neboť není diskurzivní symbol), ale zároveň zjednodušující (neboť je svou formou snadno percipovatelný symbol) symbol umožňuje vyslovení něčeho, co by vyžadovalo dlouhé vysvětlování. Pokud je pro nás metafora nová, pak dle Langerové nese prvky obrazivosti. Vnímáme v ní jisté kvality v odkazování na svou vlastní formu. Metafora, pokud je nově vzniklá a teprve se v obecném jazyce uchyťává, pak je nediskurzivním symbolem, ale jak se více stává familiární a bledne, mění se v diskurzivní symbol. To co na začátku bylo vizuální pomůckou, se stává jen plně abstraktní koncepcí s jasným významem bez vizualizace. Stává se abstrahovaným konceptem, který se dál uchytí jako samostatná diskurzivní jednotka. Metafora je vlastně na půl cesty mezi diskurzivními a nediskurzivními symboly.<sup>93</sup>

Osvětlení role metafory nám ukazuje, že nejsou jen dva druhy symbolů – diskurzivních a nediskurzivních a že symboly, které člověk užívá, jsou na měřítku diskurzivity vždy někde více v jedné, nebo více v druhé skupině. Nejen v rámci percepce se ale setkáme i se symboly, které jsou ještě komplikovanějšími. O těch bude následující podkapitola.

<sup>89</sup> Tamtéž, str. 23.

<sup>90</sup> Tamtéž, str. 24.

<sup>91</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1948. str. 107.

<sup>92</sup> LANGER, Sussanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 93.

<sup>93</sup> Tamtéž, str. 23.

### 3.6. Komplexní nediskurzivní symbol

Příklady nediskurzivního symbolu, které jsme zatím užívali, sloužily hlavně k odlišení od diskurzivního symbolu. Nepokrývaly celé možné spektrum takových symbolů. Víme již, že tento symbol, který zde máme v centru pojetí recepce, je povahou kvalitativní a hlouběji dělením neanalyzovatelný. V našem světě se ale setkáváme s komplikovanějšími nediskurzivními symboly, než jen takovými, které nesou kvality objektu. Sama Langerová užívá příklad takového symbolu, ze kterého dojdeme ke komplikovanému abstrahovanému konceptu. Je jím vjem vln narážejících na mořské pobřeží. *"Lámající se vlna mořského pobřeží je (...) opravdový dynamický gestalt. Takovéto fenomény v neživém světě jsou velmi silnými symboly živé formy, právě proto, že nejsou živými procesy samy o sobě. (...) kontrast mezi jakoby živým chováním a zjevně neorganickou strukturou vln moře v sobě shrnuje čisté zdání života."*<sup>94</sup> Takovýto vjem a z něj plynoucí koncept, je jedním ze symbolů, kde je více prvků než kvality a jejich prolínání. Další prvky konceptu (který není v situace recepce dělitelný) jsou například rytmus, který vyplývá z proměn kvalit, dojem, který v recepci vytváří zdání života a pohyb, který k tomuto zdání slouží. To jsou vlastnosti, na které je možné se zaměřit k pojímání komplexního nediskurzivního symbolu. Pracuje se v tomto případě s vizuálními, sluchovými či dalšími vjemy dohromady v utváření jediného celku vjemu. V zaměření se na takovýto prožitek zkušenosti, se vše zachycené váže do jediného a velmi komplexního vjemu. Takovýto symbol má blízko k symbolismu, který Langerová definuje jako zásadní pro oblast umění a recepci v něm. Přítomnost takového symbolu ale není dostačující podmínkou pro umění. Příklad s vlnami ukazuje na existenci takových symbolů i mimo umění. Všimněme si zde oproti diskurzivnímu symbolu rozsáhlému množství smyslových dat, které utvářejí jeden celek pro uchopení okolní zkušenosti pomocí symbolu. Oproti nediskurzivnímu symbolu je tento symbol v recepci o zaměření na širší celky zkušenosti.

Ve výše uvedené citaci se objevily termíny jako dynamický gestalt, "živá forma" a "zdání života". Tyto a další klíčové pojmy, jakými jsou „rytmus“ a „import“ užívá Langerová k definování komplexních nediskurzivních symbolů. Než budeme pokračovat, bude vhodné si tyto pojmy přiblížit.

<sup>94</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 str. 128.

Termín rytmus pojímá jako vlastnost věcí, či vybraných částí naší zkušenosti, která dokáže navodit dojem živosti této části nebo objektu. Rytmus je tím, co je velmi blízké životu, ale existuje i mimo něj.<sup>95</sup> Je oním běžným termínem, který nám automaticky asociuje hudbu, ale oproti hudbě nemusí být pravidelný. V případě výše zmíněných vln je to opakované narážení na břeh, které v sobě skýtá kromě pohybu i vzrůstající a klesající kvalitativní proměnu.

Import je to, co je symbolem sdělováno a má tedy vždy povahu významu. Je termínem, který pro Langerovou nejlépe vystihuje komplexní sekvence či strukturu různých pocitů, které v průběhu percepce takového komplikovaného symbolu obdržíme. Jelikož se jedná o pocity, které jsou vnitřními, velmi proměnlivými kvalitami, jedná se v případě importu o dynamicky se měnící strukturu, nikoli o strukturu se stabilní hierarchií. S tímto termínem souvisí právě onen dynamický gestalt, který je gestalem, jak jej známe například z tvarové psychologie.<sup>96</sup> Importy jsou obsáhlejší abstraktní koncepce, které se vážou na tvar percipovaného objektu a vyvolají pocit, aniž by se vázaly s asociací. Oproti gestaltu, který můžeme chápat jako vjem formální struktury v objektu, dynamický gestalt je zde termín zdůrazňující proměnlivost jeho struktury, která nespočívá jen na formálních vlastnostech objektu, ale na proměnlivých vlastnostech recepce, jejíž součástí je i vjem pohybu a rytmu a měnících se kvalit.<sup>97</sup>

Pojem "život pocitu" [life of feeling] užívá Langerová jako označení pro jednotu zkušenosti a dynamicky se měnící kvalitu recepce. Můžeme jím označit charakter pocitů vnímaných přes nediskurzivní symbol, kde nechybí pohyb a rytmus.<sup>98</sup> Označuje jím význam, či koncept z takového komplexního symbolu. Rytmus a pohyb jsou totiž vjemy, které vytváří velmi silný dojem toho, že i neživý objekt, který je obsahuje, dává dojem něčeho živého – život pocitu. Život pocitu je pocitový „obsah“ importu. Není to okamžitý stav, ale postupné pociťování, které si zachovává určitou strukturu a celistvost. Nikdy to není pouze jednotlivá instance pocitu, ale proměnlivá sekvence či struktura více pocitů a emocí, které se vyrobí ze symbolu uměleckého díla.

<sup>95</sup> Tamtéž, str. 128.

<sup>96</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Mind: An Essay on Human Feeling*. Abridged ed. Abridged by Gary Van Den Heuvel. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988. str. 74.

<sup>97</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 str 128.

<sup>98</sup> Tamtéž, str. 32.

V případě umění se také často bude opírat o termín „jevení“ [appearance], kterým označuje komplexní recepci díla a jeho symbolu pohromadě a který souvisí s emergentní povahou její definice uměleckého díla. Toto jevení také evokuje záměrně postupné nabývání recepce symbolu, které nutně vyžaduje jistý časový interval.

S těmito základními pojmy vázanými na komplexní symbol se můžeme hlouběji zaměřit na recepci v oblasti umění.

## 4. Symbol v umění

V tomto bodě už bychom měli mít základní představu o tom, jak funguje pojem symbol v Langerové pojetí recepcce zkušenosti. Ukázali jsme si obousměrné fungování symbolu v běžné recepci, komunikaci a vyjadřování a jakou roli hraje ve fungování naší mysli. Nastínili jsme si jeho historickou roli a vývoj v užívání. Jejich rozlišení na diskurzivní a nediskurzivní nám umožňuje vysvětlení toho, jak se na symboly váže forma, pocit a kvalita vjemu. Tato kapitola na základě toho ukáže, kam zařadit symbol v umění, a jaké všechny vlastnosti oproti danému rozlišení u něj můžeme nalézt. Odlišíme jej z hlediska principů, funkcí, a jeho specifik komunikace a logické struktury. V oblasti symbolu v umění se do popředí také dostane termín pocit, či pociťování. U něho si nastíníme jeho formu, způsob vyjádření a jakou roli v umění zastává.

### 4.1. Termín symbol v umění

U komplexního nediskurzivního symbolu jsme si nastínili určité kontury toho, co je součástí percepce uměleckého díla. Langerová v případě symbolu v umění směřuje v průběhu psaní o umění k postupnému rozvedení tohoto termínu. V knize *Feeling and Form* Langerová namísto "prezentativního symbolu" používaného v *Philosophy in a New Key* užívá často specifitější termín "symbol v umění" nebo stejně jako v knize *Problems of Art* užívá pojem "expresivní forma" a v knize *Mind: An Essay on Human Feeling* termín "symbolická exprese". Odlišnosti v těchto pojmech nám naznačují, že knihy o umění, které následovaly *Philosophy in a New Key* byly rozvedením úvah již nastolených v této knize a že plní tento druh symbolu svou funkci (oproti již přiblíženým symbolům) odlišně. Všechny označují roli symbolu jako záměrné vyjádření nějakého obsahu, které pojmáme v recepci, kde ale svou roli zároveň hraje i forma toho, co percipujeme. V jeho samotném definování Langerové totiž tento symbol v některých ohledech symbolem přestává v plné míře být.<sup>99</sup> V následující části se proto pokusíme o porovnání funkcí u diskurzivního, nediskurzivního a uměleckého symbolu.

<sup>99</sup> LANGER, Sussanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 126.



## 4.2. Funkce uměleckého symbolu

Již víme, že funkcí symbolu je převádění smyslových dat do konceptů, se kterými jsme schopni pracovat.<sup>100</sup> Provádíme pomocí nich abstrahování významu, který je vždy částečně zjednodušením. To je pro Langerovou jejich primární funkce, kromě které zmiňuje i jejich druhou, tedy sekundární funkci. Touto funkcí je umožnění manipulace s koncepty, které jsme skrze symbol získali.<sup>101</sup> Tato funkce nám umožňuje nést je v paměti, porovnávat je s jinými koncepty a vyjadřovat je na základě jejich vlastností, aniž bychom museli ukazovat na skutečný objekt (pokud se jedná o diskurzivní symbol). Langerová nazývá systém používání nediskurzivních symbolů symbolismem (kvůli ne úplně důslednému fungování jednak primární, tak sekundární funkce), zatímco pro systém práce se symboly diskurzivního charakteru užívá pojem sémiotika.<sup>102</sup> Práce se symboly uměleckého druhu je v plnění těchto funkcí ještě horší. Podíváme-li se na jeho primární funkci, pak umělecké formy/symboly jsou oproti ostatním symbolům velmi komplexní a nejsou abstrahovatelné od hmotných objektů, které je představují. Lze například abstrahovat čistý tvar, nelze ale abstrahovat barvy, tloušťku linií apod. Nic z toho ale v umělecké formě není nepodstatné, neboť tyto vlastnosti vždy v umění považujeme za zásadní. Langerová uvažuje v případě umění o symbolu jako o totalitě celku uměleckého symbolu.<sup>103</sup> Každá jednotlivá část není vlastním symbolem, ale částí jednoho symbolu, což možnost abstrahovat ještě snižuje. Autorka uvádí, že nejen, že je nelze plně abstrahovat, ale také shoda mezi významem a symbolem je tak vysoká, že se jeví jako jedna realita<sup>104</sup> Jejich primární funkci tedy plní velmi špatně.

Rozdíl mezi uměleckým symbolem a běžným, resp. diskurzivním symbolem je tudíž ten, že umělecký symbol v přímém srovnání na první pohled „nefunguje“ jako symbol.<sup>105</sup> Neprovádí stejnou funkci symbolizace. Nestojí zde za něco jiného. Nereferuje k něčemu mimo něj. Neodkazuje k nějaké abstraktní ideji nebo konceptu. Nikam neodkazuje, neboť

<sup>100</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1948. str. 75.

<sup>101</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 str. 128.

<sup>102</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 26.

<sup>103</sup> Tamtéž, str. 25.

<sup>104</sup> Tamtéž, str. 26.

<sup>105</sup> Tamtéž, str. 126.

jeho samotná forma je součástí ideje, kterou reprezentuje. *"Konkrétní inkarnace materiálu v díle se stává symbolem svého importu."*<sup>106</sup> Symbol je srostlý s formou uměleckého díla a import je svou formou živého pocitu nepoužitelný k následné myšlenkové manipulaci bez zdroje importu, kterým je forma díla. *"Umělecké dílo je jediná specifická prezentace svého importu, kde idea není oddělitelná."*<sup>107</sup> Koncept není percipován jako oddělený od díla, ze kterého jej čerpáme. Symbol jakožto prezentační prezentuje formu, než aby prezentoval čistě jen abstraktní koncept. Proto jej pojmenovává Langerová termínem symbolická forma.

To ale neznamena podle Langerové, že se nikdy o symbol nejednalo. S běžným, i diskurzivním symbolem jej váže stále jedna zásadní věc – vytváří logickou abstrakci. Ačkoli jak Langerová přiznává, ne stejným způsobem jako tomu dostává onen běžný symbol. Přiznává, že se jedná spíše o pseudo-abstrakci a namísto symbolu v umění se proto přiklání k termínu expresivní forma.<sup>108</sup> Zmíněnou abstrakci zde Langerová představuje postup, kdy u objektu vjemu nevěnujeme pozornost jeho specifickým vlastnostem, ale věnujeme ji struktuře vnitřních vztahů objektu, či jevené formě objektu. V procesu recepcce směřuje běžný diskurzivní symbol skrze zobecnění k nejpreciznější abstrakci, zatímco umělecký symbol (symbolická forma) směřuje bez zobecnění k abstrahování virtuální struktury organického celku daného díla.<sup>109</sup> Význam umělecké symbolické formy, kterému říká místo významu (pro svou odlišnost od významu běžného symbolu) „import“ umění, je u ní koncipován jako to, co pojmem v recepci díla. Import je dílem artikulován a ne nijak dál abstrahován.<sup>110</sup> Abstrahovaná idea je v případě abstrakce u umění nahrazena subjektivní zkušeností. Touto subjektivní zkušeností je myšleno postupné rozvíjení pocitové struktury importu (struktury pociťování), které shrnuje Langerová pod termínem život pocitu [life of feeling]. Langerová upřesňuje, že umění nemá tuto formu, přímo touto formou je.<sup>111</sup> Jeho recepcce je totiž situací, kdy naše mysl neopouští formu díla k abstraktnímu konceptu. Naše recepcce je v tomto případě recepcí virtuálního obsahu, promítnutím konceptu do zdroje vjemu, kterým je umělecké dílo ve skutečné formě.

<sup>106</sup> Tamtéž, str. 33.

<sup>107</sup> Tamtéž, str. 69.

<sup>108</sup> Tamtéž, str. 127.

<sup>109</sup> Tamtéž, str. 180, 163.

<sup>110</sup> Tamtéž, str. 127.

<sup>111</sup> Tamtéž, str. 30.

Prohlédneme skrze skutečný celek vjemu a za ním jakoby nahlížíme do nehmotné struktury importu, která je přitom závislá na expresivní formě díla.

#### 4.3. Pravidla uměleckého symbolismu

Zjevný rozdíl mezi symboly v běžném světě (a to i nediskurzivními), a těmi uměleckými, tkví podle Langerové v jejich určité neprůhlednosti, a jiných pravidlech, které se v práci s nimi užívají. Langerová naznačuje, že: "*V běžném světě symbol ignorujeme – at' už jde o čas na ručičkách, nebo graf se změnou ceny akcií, prohlédneme skrz něj přímo a máme dojem, že jsme v přímém kontaktu s realitou.*"<sup>112</sup> Fyzický charakter takového jednoduchého nediskurzivního symbolu je pro jeho význam nepodstatný, jeho základní význam je dán konvencí a po dohodě může být změněn.<sup>113</sup> U symbolu uměleckého druhu neexistují ale konvence jak s ním zacházet. Zato ale, když jej recipujeme, nepohlížíme skrze něj úplně. Sledujeme jeho formu a její postupné nabývání v recepci a nemáme dojem, že jsme v běžném nahlížení reality.<sup>114</sup> Existují konvence ve sféře umění, které se časem mění, ale tyto se netýkají sémantické funkce symbolu. Týkají se toho, jak tento symbol vytváříme.<sup>115</sup> Rozdíl mezi jazykem jako diskurzem a uměleckým „symbolem“ tkví v tom, že umění není produktem konvencionálního systému symbolů. Ačkoli existují konvence u uměleckých děl, nejsou přijatými konvencemi užívání symbolů.<sup>116</sup> Langerová upřesňuje, že: "*Pokud dojde ke změně těchto konvencí, není to kvůli změně dohody, ale individuálním opuštěním určitého postupu. Samotný charakter symbolu v umění je virtuální a je vizuálním obrazem, oproti seznamu pravidel. Realitu, kterou přináší, transformuje čistě přirozeným procesem do jediné percepční formy, kterou může mít. Do formy kde pocity jsou promítnuty jako kvality.*"<sup>117</sup> Autorka vidí tvorbu uměleckého symbolu jako nespécifikovatelnou do pravidel, neboť je intuitivním odvrácením se od postupů a návodů. Každý výtvar je jedinečný a nastoluje vlastní pravidla symbolizace.

<sup>112</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Mind: An Essay on Human Feeling*. Abridged ed. Abridged by Gary Van Den Heuvel. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988. str. 47.

<sup>113</sup> Tamtéž, str. 47.

<sup>114</sup> Specifičnost této neprůhlednosti přibližuje podkapitola „Virtualita umění“

<sup>115</sup> Tamtéž, str. 47-48.

<sup>116</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 68.

<sup>117</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Mind: An Essay on Human Feeling*. Abridged ed. Abridged by Gary Van Den Heuvel. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988. str. 48.

U běžných diskurzivních i nediskurzivních symbolů prohlédneme skrz ke koncepci, v případě umění naše percepcce zůstává u formálních vlastností díla, neprohlédneme plně skrz, ačkoliv pracujeme se symbolem. Podívejme se dále na jeho schopnost komunikace konceptů a idejí.

#### 4.4. Komunikace uměleckého symbolu

Schopnost formulovat zkušenost a objektivně ji prezentovat pro kontemplaci, logickou intuici a porozumění, je zásadní funkcí, kterou tento umělecký symbol, respektive symbolická forma nese.<sup>118</sup> V tomto směru Langerová vidí artikulaci a logické vyjádření jako funkci, kterou každé dobré umělecké dílo nejen, že nepostrádá, co víc, v této schopnosti převyšuje symbolická forma expresivní schopnosti běžného diskurzivního symbolu.<sup>119</sup> Proto se nechce Langerová vzdát úplně statusu symbolu pro umělecký symbol/expresivní formu. Oproti symbolu v diskurzivní říši zde neprobíhá komunikace na úrovni rozumu, ale spíše na úrovni imaginace. Jeho principem je totiž prezentování formy odlišné od té, kterou rozum snadno pochytil. Prezentuje formy uzpůsobené pro naši imaginaci, která je jako opozice rozumu běžně v situaci porozumění upozaďována.<sup>120</sup> Imaginací se rozumí obecně schopnost formovat abstraktní struktury nebo formy, které existují pouze v naší mysli.<sup>121</sup> Oproti rozumu jde o představování si prezentativních symbolů ve formální struktuře (vedoucí k náčrtu, designu, dekoraci nebo zahrané melodii), namísto operování s diskurzivními symboly v logické struktuře (vedoucí k artikulaci faktů či argumentů). Cílem užití imaginace je vymyslet něco pro budoucí recepci (s pocity), oproti tomu cílem užití rozumu je vymyslet něco pro zachycení faktů a formálních obsahů (bez pocitu). Umělecký symbol tudíž funguje jako zdroj vhledu skrze imaginaci a hluboké domněnky, čímž je pro nás stále efektivní, ač nejstarší formou komunikace.<sup>122</sup> Umělecká symbolická forma je schopna formulovat zkušenost v důslednosti hloubky lidské zkušenosti protkané pocity.

<sup>118</sup> LANGER, Sussanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 34.

<sup>119</sup> Tamtéž, str. 133.

<sup>120</sup> Tamtéž, str. 70.

<sup>121</sup> Tamtéž.

<sup>122</sup> Tamtéž.

#### 4.5. Objektivnost v logické provázanosti

Jedna vlastnost tohoto druhu symbolu je zásadní pro jeho percepci. Oproti diskurzivním symbolům je velký rozdíl v tom, jak dosahuje objektivního porozumění. Langerová uvádí, že umělecký symbol je symbolem objektivním.<sup>123</sup> Jak ale symbol objektivnosti dosahuje? U jazykových diskurzivních symbolů je to celkem jednoduché. Panují zde jasné konvence a pravidla, která jsou všem známa a objektivnost (obecná uchopitelnost) je tak snadno zaručena. Recipient těchto symbolů ke každému symbolu vyvolá abstraktní koncept ze svého seznamu, či slovníku koncepcí. Tento „slovník“ je mezi lidmi velmi podobný. Toho, aby byl symbol pro každého srozumitelný i v nediskurzivním světě umění, je dle autorky dosahováno tím, že tento symbol má strukturu každému člověku velmi blízkou a známou. Dle Langerové se totiž jedná o stejnou strukturu, kterou mají naše vnitřní procesy, naše vědomé vnímání subjektivní reality.<sup>124</sup> Naše vnitřní pociťování má určitou strukturu a umělecká tvorba tuto strukturu tématizuje. Popisuje tento princip tak, že: „(...)tento symbol má stejné druhy vztahů a prvků jako má vnitřní, subjektivní událost. Vlastně je struktura vnitřních nezachytitelných procesů převedena do vnějšího jevení se – symbolu. Nejedná se o podobnost ve fyzických vlastnostech, ale o podobnost struktury pocitů a vytvořeného jeveního obrazu. Umělecký symbol je tedy symbol svou strukturou podobný symbolu vnitřních procesů.“<sup>125</sup> Umění je svou expresivní formou vnějším zobrazením vnitřního procesu, který je jinak přístupný jen subjektivní zkušeností. Je objektivní prezentací subjektivní reality, neboť nese logickou strukturu subjektivního světa.<sup>126</sup> Funkcí umění je formulace jevení se pocitu, formulace charakteru vnitřního života.<sup>127</sup> Umělecký symbol, či jeho forma je zjednodušeně poněkud nepraktickým symbolem ve schopnosti vést k abstrakci pro naši rozumovou práci, je však perfektním symbolem ve své schopnosti vést k abstrakci pro naši imaginaci. A to díky logické podobnosti se strukturou našich pocitů.

<sup>123</sup> Tamtéž, str. 7, 59, 72.

<sup>124</sup> Tamtéž, str. 7, 25.

<sup>125</sup> Tamtéž, str. 7.

<sup>126</sup> Tamtéž, str. 26.

<sup>127</sup> Tamtéž, str. 133.

## 4.6. Role pocitů

Ve funkčním vymezení tohoto druhu symbolu se dostáváme k tomu, co je obsahem importu. Co je tím, z čeho se skládá abstrakce z hlediska kvalitativní stránky. Tímto importem jsou struktury pocitů. Z této perspektivy se umění stává vlastně komunikátorem pocitů. Langerová se ale vyhýbá tomu, aby se umění považovalo za způsob komunikace. Proto je nutné přiblížit její představu role pocitů v umění. Vztah mezi sférou umění a nediskurzivním symbolem ilustruje pomocí interpretace článku *Kunst und Gefühl* německého teoretika Otta Baensch z roku 1923.<sup>128</sup> K nastínění tohoto vztahu, bude vhodné si tento článek zde krátce vyložit.

Baensch vychází z premisy, že pokud se zaměříme na naše vnímání světa kolem nás, podíl na tomto vjemu jsou objekty a sféry, ke kterým se vážou pocity. Máme co dočinění se dvěma světy, ve kterých žijeme. Kromě světa tak, jak jsme zvyklí jej pojímat, z materiálních objektů, je zde ještě jeden svět, který vnímáme kolem sebe. Tento druhý „svět“ je světem pocitů. Je to svět z nesenzorických vjemů a tudíž očím neviditelný. Baensch se snažil dokázat tezi, že funkcí umění je právě zachycení objektivních emocionálních obsahů a že pocity jsou nesenzorické obsahy, které jsou součástí recepce uměleckého díla. Dále tvrdí, že jediný způsob, jak proniknout do této sféry, je pomocí nějakých objektů, ve kterých jsou emoce zakódovány. K takové komunikaci potřebujeme užít nějaké prostředky vhodné k symbolizaci těchto symbolů. Nemusíme je ale, jak říká, hledat nebo vymýšlet, neboť takové prostředky již existují. Těmito objekty jsou všechny ty, které nazýváme uměleckými díly.<sup>129</sup> Dle Baensch máme mnoho pramenů, na základě kterých, můžeme rekonstruovat řadu historických událostí. V situaci, ve které chceme ale poznat sféru pocitů v lidské historii, nám sebelepší historik se sebelepší sbírkou historických záznamů nepřinese uspokojivý popis pociťové sféry a to z žádného historického období. Nejsme ale bez záznamů této sféry, protože naše kolekce uměleckých artefaktů tohoto „popisu“ schopné jsou. Právě umělecká díla jsou vlastně schránkami pocitů, přechovávající pociťové či emocionální obsahy. Baensch proto tvrdí, že toto

<sup>128</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953. str. 19, 21, 27. Překlad článku Langerová zařadila do edice *Reflections on Art: A source book of writings by artists, critics, & philosophers*, edited by Susanne K. Langer. New York: Oxford University Press, 1958.

<sup>129</sup> BAENSCH, Otto. Art and Feeling. In: *Reflections on Art: A source book of writings by artists, critics, & philosophers* edited by Susanne K. Langer. New York: Oxford University Press, 1958. str. 36.

zajištění emotivní sféry je primární funkcí umění. Doplnuje ale, že jelikož naše emoce a pocity jsou vždy v naší subjektivní zkušenosti provázané s hodnotami, tak i vnímání těchto uměleckých děl pojmáme jako pojmání objektů nesoucí hodnoty. Z toho dle něj plyne sekundární funkce umění. Sekundární funkce, kterou jsme si zvykli chápat jako primární.<sup>130</sup> Neboť definovat umění dle neviditelného nesenzorického obsahu nebylo nikdy cestou k definici umění.<sup>131</sup>

Langerová Baensche cituje na mnoha místech, protože jeho cíl je velmi shodný s tím, co chce ona sama dokázat. Mimo jiné představuje i rytmickou strukturu jako způsob artikulování emotivního obsahu uměleckých děl a také užívá pro koncept uměleckého symbolu, ač ne tolik závazně jako Langerová, pojem import.<sup>132</sup> Langerová ale ukazuje jeho text hlavně k argumentaci některých vlastních idejí. S jeho centrálním názorem na funkci umění, jako čistě způsobu komunikace nediskurzivního obsahu, nesouhlasí.<sup>133</sup> Podle Langerové by totiž pohlížet na umění jen jako na komunikaci znamenalo pohlížet na něj pouze jako na komunikované obsahy vysílané umělcem směrem k divákovi. A ačkoli je toho mnoho, co umění komunikuje a jsme mu vděční za to, že je opravdovým záznamníkem části naší historie, není pro Langerovou umění něco osobního na takové úrovni, aby očekávalo někde nedočkavě svého pochopení.<sup>134</sup> A jelikož není určené k pochopení, nemůže být jeho základní funkcí komunikace. Baenshovo pojetí umění je ale příkladem, jak zjednodušeně nastínit pojetí, které sama představuje ohledně toho, jak významnou roli mají pro člověka pocity a s nimi i umění. Pocity nejsou podle Langerové komunikovány, komunikovány jsou jejich ideje, a emoce či pocity jsou pak z těchto idejí vyvolány. Nejsou proto umělé, ale dávají živý pocit. Jsou dle Langerové živé tím, že jsou naše vlastní.<sup>135</sup> Nesouhlasí s Baensem navíc v tom, že umění má primárně funkci záznamu pociťového spektra naší historie. Brání se tomu, abychom na umění pohlíželi jako na něco praktického, ačkoli poukazuje na význam umělecké tvorby pro kulturu. Tento význam spočívá v jeho prezentování forem pro imaginaci. Imaginace je pro Langerovou velkou částí našeho uvažování, kterou ale v našem čistě diskurzivním světě

<sup>130</sup> Tamtéž, str. 34.

<sup>131</sup> Tamtéž.

<sup>132</sup> Tamtéž, str. 31.

<sup>133</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 str. 410.

<sup>134</sup> Tamtéž, str. 410.

<sup>135</sup> Tamtéž, str. 395.



potlačujeme protěžováním role rozumu.<sup>136</sup>

#### 4.7. „Forma“ pocitů

Pro plné vysvětlení uměleckého symbolu je nutné se také zaměřit na to, jak v tomto pojetí představit význam tohoto symbolu. Jak vlastně chápat to, s čím se setkává recipient uměleckého díla. Výše už bylo zmíněno, že cílem je prezentovat nějakou ideu v logické struktuře vnitřních procesů. Langerová tento význam nazývá termínem import, či vitální nebo živoucí import. Importem je proto, že od významu je rozdílný ve své srostlosti s formou. Upřesňuje, že: „*Vitální import je prvek pocitového života objektivizován v díle. Je stvořen tak, aby byl přístupný našemu porozumění.*“<sup>137</sup> Langerová dodává, že tento import je také tím, co Clive Bell nazývá „signifikantní formou“, ač se jí tento termín nelíbí. A to z toho důvodu, že import totiž tolik neznačí, jako především prezentuje, či sděluje.<sup>138</sup> V běžném neteoretickém světě na tento import nelze poukázat jako na barvy, či kontrast obrazu. Buď jej pochytíme, nebo nikoli. Nelze jej demonstrovat tím, že jen popíšeme jeho některé ingredience jako například barvy a tvary.<sup>139</sup> Samotné zachycení tohoto importu je ale tím, co vidí Langerová pod termínem umělecká percepce. Není to stejné jako estetická citlivost, je to spíše vhled. „*Dynamická forma pocitování je v obraze „viděna“, nikoli skrze něj zprostředkována. Symbolická forma, symbolická funkce a symbolizovaný import jsou všechny vklíněny do jediné zkušenosti, percepce krásy a intuice jedinečnosti.*“<sup>140</sup> V díle vnímáme proměnlivou a postupně plynoucí strukturu, kterou v průběhu recepce postupně rozplétáme, až k dosažení pocitů v naší imaginaci. Cíl umění je *vhled*, pochopení esenciálního pocitu živého, a veškeré porozumění vyžaduje abstrakci.<sup>141</sup> V případě tohoto symbolu jde o abstrakci pocitovou.

Pokusme se ještě více přiblížit to, co myslí autorka touto pocitovou abstrakcí pod pojmem „život pocitu“. Pro Langerovou se za tímto souslovím skrývá „*proud tenzí a*

<sup>136</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 70.

<sup>137</sup> Tamtéž, str. 59.

<sup>138</sup> Tamtéž, str. 60.

<sup>139</sup> Tamtéž.

<sup>140</sup> Tamtéž, str. 34.

<sup>141</sup> Tamtéž, str. 92-93.



zklidnění ve vnitřním pocitovém světě.<sup>142</sup> Tak jak nám rytmus a pohyb věci připomíná živé, tak tento pohyb a rytmus vytváří dojem vnitřního života.<sup>143</sup> Pro vysvětlení pomůže zaměření se na komplexnost takovéto abstrakce. Zatímco jsme v nediskurzivním symbolu mluvili o vyvolaném pocitu na základě jednotlivé kvality objektu, pak v tomto případě je kvalit symbolu mnohem více a v určitém provázání. Stejně tak je i abstrakce tohoto symbolu složena z mnoha provázaných pocitů. Například v případě dramatu tvrdí, že: *“Říci, že taková umělecká díla vyjadřují „koncept pocitu“ je zavádějící, jestliže neneseme v hlavě to, že je to celkový pocit živého – nazývejme to „cítěný život“, „subjektivita“, „přímá zkušenost“ nebo cokoli jiného – co najde svou artikulovanou expresi v umění, a já věřím, že ji najde pouze v umění.*<sup>144</sup> Pocit živého může být v případě poezie jednodušší struktura, ale i rostoucí organický celek v případě epického dramatu.<sup>145</sup> Ačkoli je to velmi komplikovaný koncept, Langerová vysvětluje, proč je pro nás možné vůbec pracovat s koncepty nediskurzivních symbolů. A to pomocí teze, že struktura nediskurzivních symbolů je pochopitelná našimi rozumovými prostředky, díky její podobnosti se strukturou našich emocionálních zkušeností.<sup>146</sup>

Představit si, jak pocity emergují z recepce umění, nám pomůže příklad recepce symbolu ve sféře umění v porovnání s recepcí symbolu mimo umění. Představme si jednoduchý graf, který zobrazuje například cenu ropy, nebo jiné komodity. Mnoho lidí stráví hodiny „čtením“ jeho křivek, aby podle toho správně vedli svá obchodní rozhodnutí. Sledují tedy nejen vzdálenost od základu, ale i trajektorii v menších, či větších úsecích vedle sebe. Sledují vztahy mezi jednotlivými částmi celku, či mění rozsah recepce vybraného celku, ve kterém sledují jeho vztah částí. Tato činnost „čtení grafu“ ale moc pocitů v recipientovi nevyvolá. Pokud se setkáme s obdobnou linkou jako tato na grafu, ale doplněnou o další vlastnosti jako je stínování, nápadné tahy rukou, lehké proměny odstínu barvy. Řekněme, že se bude jednat například o kresbu hory od Hokusaje.<sup>147</sup> Pak bude

<sup>142</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 str. 372.

<sup>143</sup> Tamtéž, str. 372.

<sup>144</sup> Tamtéž, str. 366.

<sup>145</sup> Tamtéž.

<sup>146</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 42.

<sup>147</sup> Příklad vypůjčen z českého překladu textu „*When Is Art?*“ Nelsona Goodmana. Srov. Nelson Goodman, „*When Is Art?*“. In *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett, 1978. přel. Vlastimil Zuska, Bratislava: Archa, 1996, s. 70–83.

situace recepce jiná. V takovéto recepci pojmáme určitý dynamický ráz specifického prezentujícího se objektu. Trajektorie čáry již změnu či pohyb nereprezentuje, ale změna či pohyb je něco, co v ní vidíme skrze naši postupnou kontemplaci celku a práci imaginace. Dosáhneme velmi pravděpodobně toho, že před sebou nebudeme vnímat jen vztahy celku, ale objekt schopný prezentovat pocity v dynamickém a komplexním importu. Místo toho, abychom jen sledovali čáry, naše imaginace se zaměří na vztahy jednotlivých částí celku a kvality, které z tohoto vjemu plynou. A nezůstaneme jen u směru čáry a její proměně směru v různých a různě velkých úsecích. I její tloušťka, její jemná proměna odstínu jsou najednou důležitou součástí recepce a i jejich vztahy a poměr v celé struktuře vjemu mají výpovědní hodnotu. Zatímco i kdyby ve zmíněném grafu takovéto detaily byly, byly by po právu ignorovány. Tímto krokem se zaměřujeme v naší recepci na expresivní formu. Langerová ji definuje takto: „*expresivní formou je jakýkoli percipovatelný nebo představitelný celek, který projevuje vztahy jeho částí nebo bodů, nebo i kvalit či aspektů uvnitř celku. A to tak, že může být tento celek převzat, aby reprezentoval nějaký jiný celek, jehož prvky mají analogické vztahy*“.<sup>148</sup> Pokud se zaměříme na to, co pocítíme z takové recepce, pak to je vitální import, pokud jde o dostatečně živou strukturu, a pocit živého je pak onou pocitovou strukturou našeho vnitřního reagování na tento objekt.

Termíny pocit živého, expresivní forma a vitální import jsou různé pojmy svázané s různými částmi uměleckého symbolu. Expresivní forma se váže na abstrahované z hmotného díla-objektu. Vitální import označuje abstrahovaný koncept tohoto symbolu a pocit živého je emocionální obsah takového abstrahovaného konceptu.

#### 4.8. Shrnutí uměleckého symbolu

Pro shrnutí si představme závěrečná fakta o uměleckém symbolu, tak jak je prezentuje Langerová. (1) Umění všech forem je jeden symbol komplexních vitálních a emotivních importů.<sup>149</sup> (2) Neexistují konvenční smysluplné jednotky, které tento symbol komponují a budují symbol pro percepci krok za krokem.<sup>150</sup> (3) Umělecká percepcie vždy začíná intuicí totálního importu a roste s kontemplanací, tak, jak se expresivní artikulace

<sup>148</sup> Tamtéž, str. 20.

<sup>149</sup> Tamtéž, str. 68.

<sup>150</sup> Tamtéž.

formy stává zjevnou.<sup>151</sup> (4)Žádný umělecký symbol nelze parafrázovat v diskurzu.<sup>152</sup> Pro jeho definici na základě zmíněného Langerová uvádí, že „*Umělecké dílo je jediný, individuální symbol, ač je vysoce artikulovaný, není, jako je diskurz (který můžeme také chápat jako jednu symbolickou formu), kompozitní, analyzovatelný do menších dílčích symbolů, - vět, frází, slov- či dílčích významových dílů slov -kořen, přípona, atd... Nejde jej označit, zaranžovat a dělit dle zákonů známých jako „zákony jazyka“. Neboť jazyk, mluvený či psaný je symbolismus, systém symbolů, zato umělecké dílo je vždy jediný symbol. Může být jistě také analyzován, v tom, že jeho artikulovanost může být dohledána, různé prvky v něm odlišeny, ale nikdy nemůže být konstruován procesem syntézy prvků, neboť žádné takové prvky neexistují mimo něj. Tyto se vyskytují pouze v totální formě. Tak jako vypouklost a konkávnost se jeví na škebli – jako charakterizující její formu, ale škeble nemůže být synteticky komponována z konkávnosti a vypouklosti. Neexistují tyto faktory před tím, než existuje škeble“.*<sup>153</sup> Způsob jakým dojdeme celku vjemu, tedy importu, není zpětně nikdy dohledatelný. Tušíme jeho strukturu, ale jeho jednotlivé části nám nejsou přístupné k analýze. Postupem recepce tvoříme celek vjemu, ale oproti diskurzivnímu symbolu zde roli hraje samotný proběh tvorby celku, než jeho cíl. Forma tohoto průběhu je tím, co se projeví ve výsledném importu.

Na závěr shrnutí toho, co je pro Langerovou symbol v umění, je vhodné ukázat možné aplikování již představeného rámce na příkladu nějakého umění. Krátce si proto představíme tímto způsobem požímanou hudbu. Ta je jediným druhem umění, kterým se výrazně zabývá v knize *Philosophy in a New Key*. Především pro její nulovou diskurzivnost je ideálním příkladem pro definování toho, co je pro ni umělecké.<sup>154</sup> Formálně jde o strukturu složenou jen z nereprezentativních částí, proto ji vidí jako samotnou uměleckou substanci v pohybu. „*Je výborně ne-reprezentativní i ve své klasické produkci a nejvyšších dotaženích.(...) Vyjadřuje čistou formu nikoli jako výzdobu, ale jako samotnou esenci. Skládá se čistě z tonálních struktur. Pokud se chceme zabývat formou,*

<sup>151</sup> Tamtéž.

<sup>152</sup> Tamtéž.

<sup>153</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 str. 369.

<sup>154</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1948. str. 169.

*pak zde není v cestě žádný zjevný doslovný obsah. Pokud význam umění patří do smyslových počitků mimo to, co zdánlivě reprezentuje, pak jsou takové umělecké významy nejlépe přístupné v hudebních dílech.*<sup>155</sup> Pro Langerovou je hudba čistou strukturou složenou z forem, které vnímáme. Pokud se na ně zaměříme, jen jako na nediskurzivní symboly v nediskurzivním symbolismu významových forem, je sekvencí pouze významů, nikoli nosičů těchto významů. Je ideální příkladem pro aplikování její teorie, protože tyto významy zde dál nemůžeme analyzovat jinak, než vztažením k pocitovým strukturám. „*Je těžké pochopit, (...) že lze něco poznat, ačkoli bychom to mohli pojmenovat. Hudba je ale právě toto: Prezentativní symboly se schopností představovat emotivní zážitek prostřednictvím globálních forem, které jsou nedělitelné (...).*“<sup>156</sup> Hudba je tedy v jejím pojetí symbolismem vyjadřování pouze nediskurzivními symboly.<sup>157</sup> Je skoro až jazykem, který je universálně srozumitelný, ale není jazykem, neboť není totiž symbolismem dělitelným na dílčí významové jednotky.

Recepce hudby je také zkušeností nutně plynoucí v čase. Postupně tedy konstruujeme celek, který nevidíme, ale tušíme dynamické části, které k němu vedou. Na konci můžeme hodnotit tento celek na základě kvalit importu pocitu živého. Můžeme si všimnout, že mnohé termíny, kterými popisuje Langerová expresivní formu umění obecně (rytmus, kvalitativní myšlení, život pocitů) jsou jako vytržené z oblasti hudby. Pohled Langerové na umění skrze symbol danými pojmy, je ale míněn pro všechny druhy umění. Specifičnost její teorie tkví v tom, že se zaměřuje na jev percepce, kterého si všimneme nejvýrazněji u hudby. U instrumentální skladby v zaměření se na její celek, je působení této skladby na nás v průběhu naší zkušenosti (což je teprve moment, kdy je skladba uměleckým dílem) jedinou strukturou, o kterou se lze opírat v jejím posouzení. Langerová ale tento pohled ukazuje jako použitelný k sledování i v ostatních druzích umělecké tvorby.

<sup>155</sup> Tamtéž, str. 169.

<sup>156</sup> Tamtéž, str. 188.

<sup>157</sup> Tamtéž, str. 179.

## 5. Samotná situace procesu recepce symbolu v umění

Ukázali jsme si alespoň přibližně, co Langerová v případě uměleckého symbolu chápe pod jeho symbolizováním, jeho abstrakcí, i jeho komunikací. Toto rozlišení nám umožnilo důsledně odlišit nediskurzivní od diskurzivního a přiblížit si vztah rozumové a pocitové složky. V této části se pokusíme o sumarizaci samotného procesu recepce umění a doplnění o ty faktory, které vedou ke vzniku této recepce, jak z hlediska objektu recepce, tak z hlediska recipienta.

V práci již bylo zmíněno několik podmínek recepce, které musí být splněny, aby mohlo jít o úroveň uměleckého symbolu. Například to, že musí objekt recepce prezentovat logickou strukturu odpovídající struktuře našich vnitřních pocitů.<sup>158</sup> Důvodem toho je problematika v recepci komplikovaných celků. Cokoli v reálném světě, co se pokoušíme pojmout recepcí, musí imaginace transformovat na něco zkušenostního, tudíž zapadajícího do našeho operování se zkušenostními celky.<sup>159</sup> Struktura našich vnitřních pocitů není něco, na co snadno dosáhneme introspekci. Pokud je umění výrazem lidského vědomí v jediném metaforickém a postupně se jevícím obraze, a Langerová věří, že je, pak tento obraz musí dosáhnout zdání živé formy (vnitřních pocitů).<sup>160</sup> V definování vlastností objektu nám tudíž příliš nepomůže logická struktura formy života, pokud nechceme zůstat u obecných termínů jako organičnost a vitálnost. Termín, který je v definování důležitý je pro Langerovou „jevení se“ či „zdání“ [appearance, semblance]. Toto jevení se, jednak jako termín, lépe poukazuje na postupnost situace recepce, ale je také míněno jako nezbytný krok recepce k abstrahování od běžného kontextu.<sup>161</sup> K oddělení percipovaného celku vjemu od zbytku senzorických dat. Důležitý je pro Langerovou v tomto aktu také rytmus, který pojímá jako něco, co není vztažené k času, ale funkci.<sup>162</sup> Takto míněný rytmus nespočívá pouze v následnosti momentu za momentem. Rytmus stmeluje

<sup>158</sup> Tamtéž.

<sup>159</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 str. 258.

<sup>160</sup> LANGER, Sussanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 53.

<sup>161</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 str. 50.

<sup>162</sup> LANGER, Sussanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 50.

provázanost částí celku uměleckého díla v procesu recepcce.<sup>163</sup> Tento termín Langerová nespojuje s následností času v periodickém intervalu. Autorka jako příklad rytmu uvádí intervaly odpalů tenisového hráče, které jsou, jak uvádí „asi *stejně tak periodické, jako kroky opilce a přitom stále exemplifikují rytmus*“.<sup>164</sup> Rytmus je pro ni něčím, co vyplývá vždy, když dojde k ukončení jedné události, a následuje událost další.<sup>165</sup> Ideálním příkladem v přírodě je již zmíněný rytmus narážejících mořských vln.<sup>166</sup> Pokud se vrátíme k tvorbě abstraktního konceptu jako funkce symbolu, pak rytmus hraje roli ve způsobu, ve kterém vystihneme strukturu a pracujeme s ní v paměti jako s abstraktní jednotkou. Například hudba s výrazným rytmem je mnohem snazší pro vybavení. Vedle toho například hudba, která je jen pomalým ambientním prolínáním tónů bez výrazné proměny intenzity, je sama o sobě skoro nezapamatovatelná. Rytmus ve struktuře díla takto funguje jako zvýraznění jeho struktury. V případě rytmu zde však nemluvíme o struktuře samotného objektu-díla, ale o dynamické struktuře recepcce uměleckého díla. Zjednodušeně můžeme říci, že pokud se rytmus, jakožto jeden ze symptomů, vyskytne v daném vjemu, zdůrazní společně s pohybem dojem živého vjemu. Zastává určitou roli v postupné koncepci života pocitu. Rytmus a pohyb ale nejsou jen výsadou hudby. I v obraze, který je nepohyblivý, je samotný proces recepcce vjemem dynamické formy, recepcí kontrastů a odstínů v časové posloupnosti i hierarchicky v hloubce částí struktury celku. Součástí percepce je postupné tušení a konstrukce celku. Samotná recepcce má rytmický a plynule se měnící charakter. Umělecký symbol je metaforický obraz, který dosáhl (v průběhu percepce zdání živé formy).<sup>167</sup> A aby objekt či dílo dosáhlo této formy, musí plnit některé rysy takové formy, jimiž jsou dynamismus, nedělitelná jednota, organizace, rytmická kontinuita a růst.<sup>168</sup>

<sup>163</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Mind: An Essay on Human Feeling*. Abridged ed. Abridged by Gary Van Den Heuvel. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988. str. 81.

<sup>164</sup> LANGER, Sussanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 50.

<sup>165</sup> Tamtéž.

<sup>166</sup> Tamtéž, str. 51.

<sup>167</sup> Tamtéž, str. 53

<sup>168</sup> Tamtéž.

## 5.1. Co vede k vypnutí tzv. etiketovacího systému

V definování nediskurzivního symbolu jsme uvedli, že v určitém postoji, kdy je vypnutý tzv. etiketovací systém, vnímáme jednotlivé detailní vlastnosti objektu. Můžeme tedy vlastně svévolně vypnout tento systém a vnímat nediskurzivní symbol. Vyžaduje to určitý záměr a situaci, ve které naše rozpoložení nebo okolí nevyžaduje praktický postoj ke zkušenosti. Změníme postoj od praktického a přestaneme ignorovat kvality detailů kolem nás. V případě umění to ale samo o sobě nestačí. V případě setkání se s ryze uměleckým dílem – tedy takovým, které nás dostatečně upoutá, v naší mysli v ideálním případě dojde k vypnutí etiketovacího systému a pozornost se zaměří na postupné kvality objektu a tušení celku.<sup>169</sup> Tedy pokud naši recepci nepřehluší informace, které objekt recepcce dělají významným jiným způsobem (kolik stojí, vytvořil jej slavný autor). A záleží také na našem aktuálním naladění, což může zjednodušit například fakt, že jsme vešli do galerie. Neboť takováto situace se váže s určitými rituály, které naladění usnadní. Recepce tohoto symbolu je v takovém případě skoro až reakcí na fyzický objekt, která vede ke změně postoje. Do popředí přejde v našich myslích kvalitativní myšlení, spustí se proces vedoucí k importu živé struktury pocitů, končící percepcí celku uměleckého díla.

Neznamená to ale, že objekt vyvíjí nějakou aktivitu a my jako recipienti ji musíme uposlechnout. Proces recepcce není jednosměrný, ale dílo by mělo svou formou iniciovat změnu postoje, který spustí obousměrnou recepci s projekcí vztahů a dynamiky do vjemu surových dat z našich smyslů. Pokud se stane, že je náš etiketovací systém vypnutý, a my vnímáme nějaký objekt, naše symbolická mysl bude určité vjemy v takové situaci chtít převést na abstrakci dynamické struktury kvalit. Naše smysly se budou snažit vydolovat cokoli, co z vnímaného půjde získat, všechny představované a nalezené kombinace částí celku. Ať už jen zaměřením se na kvality daného objektu, které vnímáme a jejich vizuální provázání. Proto není nic zvláštního ani na tom, že se dopustíme faux-pas na výstavě plastického umění tím, že dlouze kontemplujeme náhodné seskupení objektů, jen odložených někým dočasně při úklidu a mezi vystavované objekty vůbec nepatřících. K takové situaci nemusí dojít kvůli tomu, že umělecká díla jsou málo kvalitní a není nic, co by je odlišilo od běžných seskupených objektů. Je to pouze dáno tím, že v našem nastavení

<sup>169</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 str. 397.



myslí, kdy vnímáme dané okolí v módu bez etiketovacího systému, cokoli může najednou být pestrou paletou kvalit, ač by to jinak bylo banální a přehlédnutelné. Naše mysl je mysl lačnická po symbolu, kdekoli se setkáme s nějakou artikulovanou formou bez praktické funkce, vede nás naše dychtící mysl k tomu, abychom si domyslili symbolické funkce.<sup>170</sup> Jak k takové změně postoje dochází, se pokusí nastínit následující část.

## 5.2. Role intuice

V případě recepce umění Langerová poukazuje celkem na tři principy, které mají vliv na vypnutí etiketovacího systému – virtualitu, iluzi a intuici. Tyto principy nám umožní odpojení od praktického postoje vnímání okolí pro užitek percipovaného a zprostředkují recepci spojenou s tušením dynamické struktury celku pomocí představivosti. Namísto diskurzivních symbolů, se kterými můžeme operovat v doméně rozumu, operujeme s komplexním nediskurzivním symbolem v doméně imaginace. Tímto krokem se dostáváme do nehmotné roviny vnímání objektů. Recepce logického provázání a jeho kvalit je totiž recepcí čistě virtuálního charakteru. Část, která následuje po této podkapitole, se proto pokusí nastínit, co se za tímto pojmem virtuálního u Langerové skrývá.

Prvním principem souvisejícím s recepcí symbolu v umění je dle Langerové činnost intuice. Pojednáváme zde totiž nejen o recepci, ale přímo o poznání, které plyne z forem a poznávání na základě forem, je pro Langerovou vždy intuitivním procesem<sup>171</sup> Langerová intuici definuje za pomoci prací Johna Lockeho a jeho termínu "natural light"<sup>172</sup>. Popisuje ji jako specifickou schopnost percepce čtyř různých typů jevů: Za prvé jako percepci vztahů obecně. Za druhé jako percepci forem a s tím související specifické "abstraktní vidění". Za třetí jako percepci signifikance nebo významu a napočtvrté jako percepci příkladů.<sup>173</sup> Zjednodušeně je intuice tím, co v ideálním případě produkuje logické porozumění struktury vjemu bez předchozí znalosti obdobné struktury, která by odpovídala

<sup>170</sup> Tamtéž, str. 179.

<sup>171</sup> Tamtéž, str. 379.

<sup>172</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 66.

<sup>173</sup> Tamtéž, str. 65.



přímo objektu vjemu. Specifičnost intuice tkví podle Langerové v tom, že oproti jiným procesům porozumění není pojímána jako víra o pravdě či nepravdě. Je totiž základnější v tom, že je buď přítomna v procesu recepcce, nebo není a vůbec k recepci kvalitativního dynamického celku nedojde.<sup>174</sup> Tím se velmi podobá symbolickému módu uvažování, komunikování a koncipování světa před vznikem jazyka.<sup>175</sup> Intuitivní uchopení formy díla je okamžitým viděním struktury – tedy ohraničeného celku s vnitřním provázáním. Je to schopnost, či mohutnost vidět najednou detaily, jejich logické provázání i celek.<sup>176</sup> Tedy nikoli obsah a formu najednou, ale logickou a formální stránku najednou. Slovy Langerové je přítomen "*impakt celku v umění, ono okamžité odhalení vitálního importu, toto funguje jako psychologická pobídka k dlouhé kontemplaci.*"<sup>177</sup> Oproti nediskurzivnímu symbolu v běžném vnímání je zde už něco navíc. Není to pouhé zaměření se na detaily formy jako v postoji kvalitativního myšlení. Kvality, které vnímáme, jsou i kvality logického uspořádání těchto detailů. Recepce u nediskurzivního symbolu uměleckého druhu je recepcí kvalit struktury celku.<sup>178</sup> K intuici je dobré zmínit, že Langerová považuje umění nejen jako percipovatelné skrze intuici, ale recepcce jeho logických forem zpětně zdokonaluje schopnost intuici užívat.<sup>179</sup>

### 5.3. Virtualita

Pro termín virtualita je vhodné nejprve zdůraznit, že nesouvisí jen s oblastí umění. Virtualita je specifická pro pojetí symbolu, tak jak jej chápe Langerová, a jeho roli v recepci jako takové, a to jak všedních, tak uměleckých objektů. Nejprve si přiblížme některé pojmy, které se s virtualitou pojí. Umělecké dílo je pro Langerovou v aktu jeho percepcce často označováno jako „semblance“ nebo „appearance“. Pro tuto práci se pracuje s překladem „jevení se“, „vyjevení“. V Langerové teorii tento termín zastává roli

<sup>174</sup> Tamtéž, str. 66.

<sup>175</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953. str. 378.

<sup>176</sup> Tamtéž, str. 397.

<sup>177</sup> Tamtéž.

<sup>178</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 67.

<sup>179</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953. str. 397.

alternativy k termínu „emergentní objekt“ či „estetický objekt“. Dále se setkáme ve spojení s virtualitou s významným termínem „iluze“, kterým označuje způsob, jakým umělecké dílo dosahuje své dynamické formy v recepci.

Nejprve se zastavíme nad termínem virtualita. Běžně tento termín znamená domnělý; zdánlivý; neskutečný; simulovaný. V pojetí Langerové ale neznamená to, že cokoli, co je virtuálním, je nadstavbou nad reálným světem, tak jak jej známe. Virtualitou míní svět viděný skrze lidské vnímání. Vnímání, ve kterém před objekty stojí jejich symbol. Virtualitou je zde tedy i to, co chápeme jako běžné vidění světa okolo nás.<sup>180</sup> Langerová tímto pojmem soustřeďuje pozornost k tomu, že jsou zde dvě paralelní verze pojetí světa. Verze skutečného světa, který existuje sám o sobě a verzi světa tak, jak jej vnímáme. Virtuální verze je v percepci ta, která vplývá do skutečné a ovlivňuje ji.<sup>181</sup> Virtuální verze světa není ta, která by vznikla nástavbou nad skutečným světem, jak jej známe, ale je tím „skutečným“ světem, jak jej známe. Langerové pojetí symbolismu je pojetí, které je v jádru konstruktivismem. Svět kolem nás si konstruujeme přes symboly do našich vjemů. A tento proces konstrukce je tím, co pro nás svět utváří virtuálním. Langerová míní dříve zmíněným etiketovacím systémem to, že svět sám o sobě je pro nás nepoznatelný, stojí totiž za virtuální vrstvou symbolů. Ale bez symbolů bychom zase nebyli schopni pojímat koncepty a okolí by se pro nás stalo tím, co William James označuje „blooming, buzzing confusion“<sup>182</sup> Nemá smysl se jej pokoušet poznat, neboť by to znamenalo ztrátu schopnosti efektivně poznávat.

Langerová virtualitu ukazuje vhodně na příkladu mimouměleckého virtuálního „jevení se“. *„Cokoli, co existuje pouze pro percepci (a co nehraje jinou běžnou, pasivní roli v přírodě, kterou běžný objekt může mít) je virtuální entitou. Není to nereálné, v konfrontaci s vámi to opravdu percipujete, nesníte o tom, ani si to nepředstavujete. Obraz v zrcadle je virtuální objekt. Duha je virtuální objekt. Zdá se, že stojí na zemi nebo v mracích, ale popravdě „nestojí“ nikde. Je pouze viditelná, ne hmatatelná. (...) Nezdá se nám, že ji vidíme, pokud ale věříme, že má obvyklé vlastnosti fyzikálního objektu, pak se*

<sup>180</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1948. str. 230.

<sup>181</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953. str. 76.

<sup>182</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1948. str. 72.

*mýlíme. Je jen jevením, virtuálním objektem, sluncem vytvořeným obrazem.*<sup>183</sup> Duha a odraz jsou součástí naší reality, ačkoli víme, že jsou jen zjevením. Konstruujeme je přes symboly do našich vjemů, stejně jako zbytek světa. Světa, který je v našich očích překrytý vrstvou symbolů.<sup>184</sup> Virtualita představená Langerovou není o iluzivnosti, ale o tom, že zapomínáme, že naše percepce je velmi prakticky uzpůsobenou činností.

#### 5.4. Virtualita umění

Vraťme se ale k percepci umění. V předchozí části bylo uvedeno, že za vypnutím běžně spuštěného systému diskurzivních symbolů stojí intuice, která naší percepci směřuje na vztahové vlastnosti, které hmatatelně v díle nejsou. Co je ale dělá virtuálními, je naše povědomí o tom, že nejsou opravdové. Vypnutí etiketovacího systému proběhne díky tomu, že si uvědomíme to, že jsme vkročili do virtuální říše.<sup>185</sup> Stejně jako Baensch mluví o tom, že umění uchovává v sobě říši pocitů, která je přehlížena. Langerová v podobném duchu zastává názor, že umění je něčím, co je oproti běžné realitě virtuálního charakteru. „*Co nám brání v tom, abychom zacházeli s tóny světla a barev, které vidíme na plátně především jako s „etiketami“ věcí, je to, že tam žádné věci nejsou a my to víme.*“<sup>186</sup> Tato vědomost nás osvobozuje od běžného praktického jednání a můžeme volně s vjemem jednat jako s jevením.<sup>187</sup> Nejde ale jen o intuitivní recepci za pomoci imaginace, která tvoří umění virtuálním. Pro Langerovou je samotná formální stránka umění virtuální, nehmotná a nehmatatelná. Umění je pro autorku totiž jen takové hmotné, fyzické dílo, které podléhá aktu recepce. „*Import umění vězí v jeho symbolu, který nemá žádný užitečný či proměnitelný fyzický charakter.(...) Jeho substance je virtuální,*“<sup>188</sup> Tato substance je něco

<sup>183</sup> LANGER, Sussanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 5.

<sup>184</sup> Ve vyjasnění vztahu naší recepce obecně jako velmi praktické činnosti a poznatelnosti světa, se hodí připomenout, že smyslová data jsou předem vybraná ještě před symbolizací. Věda nám například ukázala, že svět kolem nás je plný různého vlnění. Pokud jde o recepci, pak jen některá z těchto vlnění (v určitém spektru) tvoří naše senzorická data. Jen omezené spektrum (elektromagnetického) vlnění pro nás je světlem a barvami, stejně tak jen omezené spektrum vlnění (mechanického například ve vzduchu) je pro nás zvukem a tóny.

<sup>185</sup> Tamtéž, str. 32.

<sup>186</sup> Tamtéž.

<sup>187</sup> Tamtéž.

<sup>188</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Mind: An Essay on Human Feeling*. Abridged ed. Abridged by Gary Van Den Heuvel. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988. str. 48.

co existuje pouze pro recepci, pouze jako percepční forma.<sup>189</sup> V případě formy u umění je pro Langerovou významná nikoli fyzická forma daná rozměry, tvarem a materiálem, ale percepční forma, daná psychologickými podmínkami percepcce, kde středobodem je recipient a jeho schopnosti. Percepční forma je něco, co si neohmatáme, neexistuje mimo situaci percepcce díla. Naše symbolická mysl má potřebu skrze symboly vytvářet z vjemů celky a tyto celky jsou vždy virtuální sktrukturou transformovanou ze sensorických dat.

Pokud je ale vnímání světa vnímáním v určité míře virtuálního, vyvstává otázka kam v takovém světě postavit dle Langerové umění. U nediskurzivního symbolu jako zaměření se na kvality jsme si tento postup naznačili. V tomto typu vnímání je nediskurzivní symbol tím, co částečně poodkrývá virtuální zahalení. Přesto je jeho princip fungování svázán s využitím virtuálního „materiálu“ v percepci. U definování symbolu jako takového jsme si uvedli, že jediné přes něj lze pojmout skrze smysly celky z masý sensorických dat, které vnímáme. A jelikož je i umění symbolem, není přímým kontaktem s realitou. Jeho import je komplexní a k jeho vytvoření nelze dospět pouze recepcí kvalit, musí jít o vjem struktury a kvalit, které z ní plynou. K takovému vjemu je zapotřebí ohraničení tušením celku a recepcce jeho částí v provázání struktury. Na to samotné kvality nestačí. Umění je vlastně iluzí reality, ale tomuto motivu se budeme více věnovat v následující podkapitole.

Uměleckého díla jsou pouze percipovatelná, nikoli materiální. Oproti příkladu s duhou a zrcadlem nemáme v případě umění dojem, že vidíme realitu. Víme, že se jedná o struktury a vazby, které existují jen v naší imaginaci. Přestavujeme si je a promítáme je při recepci do vjemu díla. Oproti mimouměleckému virtuálnímu zjevení víme, že se jedná o produkt naší mysli. Struktura hudební skladby není ani hmatatelná ani ji nechápeme jako reálný objekt. Virtuální struktura existuje v naší mysli jako na okolním světě nezávislá. Tak chápeme umění v našich očích. Materiální objekty chápeme jako vztažené k okolnímu světu. K něčemu slouží nebo patří, a proto je vztahujeme k okolnímu světu. Struktury, které ale nejsou reálné, jsou v naší percepci z tohoto praktického zaujetí vynechány. Všechno materiálního v díle se v aktu percepcce ztrácí a zastává jen percipovatelná virtuální forma díla.<sup>190</sup> Je dynamická i u ve skutečnosti se nehýbajícího objektu, pokud je

<sup>189</sup> Tamtéž.

<sup>190</sup> LANGER, Sussanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's,

uměleckým dílem. Samotná percepce je totiž zdrojem jejího pohybu, její forma je virtuální stejně jako pohyb.<sup>191</sup> Nejlépe si to můžeme ilustrovat na odlišnosti vědy a umění. U vědy a umění je například poněkud odlišné pojetí termínu forma. U vědy lze formu přesně vyjádřit verbálně či algoritmicky, zato u umění je formou percepční jednota něčeho viděného, slyšeného, či představovaného. Je konfigurací či gestalem zkušenosti.<sup>192</sup>

V odlišení uměleckého symbolu jako expresivní formy a diskurzivního symbolu jsme si ukázali jejich odlišnosti v provázání symbolu s formou. Pro Langerovou je proto umělecká forma nazývána organickou a diskurzivní forma systematickou.<sup>193</sup> Oblast umění se od vnímání skutečnosti liší uzavřeností celků odloučených od našeho praktického světa. To, co vidíme, slyšíme a cítíme, v průběhu recepce uměleckého díla, jsou virtuální reality. Rytmické konflikty, zklidnění, vzmach a utlumení těchto sil. To vše jsou prvky vytvořeného jevení, tyto nejsou fyzicky dané, ale umělecky vytvořené.<sup>194</sup> Ve vnímání běžné zkušenosti vnímáme symboly, které jsou virtuální, ale jde o praktické vztahování se ke zkušenosti, kdy pojímáme recepci jako recepci něčeho, co je reálné. Symboly v běžné recepci pro nás ohraničují celky jako materiální objekty materiální formy, nikoli virtuální struktury virtuální formy.

## 5.5. Iluze umění

Nastínili jsme si krátce důležitý pojem, kterým Langerová specifikuje recepci. Takto postavená recepce posouvá umění do pozice, ze které umožňuje umění nazírat charakter formy, skrze kterou je nám dána realita, neboť tou je oblast virtuálního. S tímto pojmem se váže pro Langerovou ještě jeden významný pojem a tím je iluze. Oproti virtualitě je iluze přítomná spíše v umělecké sféře, než v běžné recepci. Iluzivnost je v průběhu recepce součástí symbolické formy uměleckého díla.<sup>195</sup> Jak napovídá název, iluzivnost umění je určitým klamem, kterým umění využívá našeho procesu recepce, aby působilo jako

---

1953, str. 6.

<sup>191</sup> Tamtéž.

<sup>192</sup> Tamtéž, str. 165.

<sup>193</sup> Tamtéž, str. 167.

<sup>194</sup> Tamtéž, str. 6.

<sup>195</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 str. 182.

specifická realita.<sup>196</sup> Cílem iluze není však jen klamat, ale i zpřítomnit určitou realitu do koncepce tak, jak je tomu typické pro umění. Často umožňuje formě tohoto konceptu, tedy importu umění, působit živým dojmem.<sup>197</sup> Vytváří realitu, ve které je možné v díle přenést recipientovi specifický koncept svázaný s termínem život pocitu. Langerová fungování iluze popisuje takto: „*Cokoli iluzivního a každý představovaný faktor (jako pocit, který si představujeme, že máme), který podporuje tuto iluzi, patří do symbolické formy. Pociťování celého díla je tím „významem“ symbolu, ta realita, kterou umělec našel ve světě, a kterou chce předat ostatním lidem jako čistou koncepci*“<sup>198</sup> Tím, co iluzi pohání, je naše schopnost imaginace.<sup>199</sup> Efektivita iluze je závislá i na naší schopnosti promítnout do kvalit díla komplikované abstraktní vztahy a představy. Kvality uměleckého objektu bez recipienta jsou jen potenciálními symboly pocitů. Pokud ale objekt, kterého jsou součástí, je celkovou formou působivý, pak z nich však můžeme zakusit například iluzi organické struktury. Iluze spojuje potenciální kvality obrazu spolu s kvalitami, které si představujeme, a následně umožní snazší abstrahování konceptu symbolické formy uměleckého díla. Pro názornost se zastavme nad tím, co často označujeme za onu organickou strukturovanost díla. Je něčím, co roste v našem aktu percepce z díla a z jeho kvalit.<sup>200</sup> Máme plné právo ji v díle považovat za něco, co v něm je. Ale je iluzí, protože hmotně ji v díle nenajdeme. Organičnost je něco vázaného na živé organizmy, ne na pevné objekty. Přesto ji v díle najdeme a snadno s dalším recipientem obhájíme její přítomnost. Jedná se tedy o iluzi organické struktury.<sup>201</sup> Organičnost struktury je jedním z mnoha příkladů, které Langerová uvádí. Jiným příkladem může být působivá forma staré vázy. „*Váza zapojí silně jeden z našich smyslů tak exkluzivně, že se zdá, že je dána k tomuto smyslu a jakékoli její ostatní vlastnosti jsou irelevantní. Objekt je popravdě přímo zde přede mnou, ale je významný jen a pouze pro svůj (zde např.) vizuální charakter. Tehdy nás to vede k tomu přijmout ten objekt jako vizi. Je zde taková koncentrace na jevení se, že jedinec má dojem vidění jen čistých jevení – a to je smyslem iluze.*“<sup>202</sup> Cílem iluze je zlomit recipientův smysl reality a nastavit určitý obraz virtuálního světa, kdy obrazem je zde

<sup>196</sup> Tamtéž.

<sup>197</sup> Tamtéž, str. 49.

<sup>198</sup> Tamtéž, str. 182.

<sup>199</sup> Tamtéž.

<sup>200</sup> Tamtéž, str. 55.

<sup>201</sup> Tamtéž, str. 180.

<sup>202</sup> Tamtéž, str. 49.

myšlena specifičnost jevení se.<sup>203</sup> Iluzivnost na nás působí ve své schopnosti udržení koncentrace recepce na jevení uměleckého díla.<sup>204</sup> Souvisí s tím, jak jiné se najednou zdá být umělecké dílo oproti běžnému prostředí kolem nás.<sup>205</sup> Zmínili jsme, že intuice v percepce slouží k pojmání virtuální formy díla. Iluze je vedle toho způsob, kterým na nás umění touto formou působí. Langerová zdůrazňuje další velmi užitečnou funkci tohoto koncipování iluze uměleckých děl, kterou je umožnění odlišení základních druhů umění.<sup>206</sup>

## 5.6. Iluze jako odlišení druhů umění

Myšlenka odlišení základních druhů umění není zrovna nová, ale slouží zde k dvěma účelům. Jednak Langerová potřebuje znovu uspořádat sféru umění pojatou jako sféru virtuálního, a to vyžaduje rozlišení na základě vlastností nikoli potenciálních objektů schopných stát se uměleckými díly, ale rozlišení na základě jejich způsobu dosažení expresivní formy. Druhým účelem redefinování těchto kategorií je nalezení určité společné podstaty těchto virtuálních výtvorů. K tomuto rozlišení se váže dělení iluzivnosti uměleckých děl na primární a sekundární. Toto dělení si představíme a následně si ukážeme příklady primární iluze, tak jak je sleduje Langerová v jednotlivých uměních.

Iluzi v každém díle můžeme v průběhu recepce najít vždy více než jednu. Jedna z nich je ale vždy nejvýraznější a podle této jej můžeme zařadit pod jistý druh umění. Tuto iluzi nazývá Langerová iluzí primární a ostatní, které v díle jsou, ale ne tolik výrazné, nazývá iluze sekundární. Znamená to, že na formu virtuality v díle strhává pozornost jedna z těchto iluzí. Primární iluze je tím, co nás na první pohled zaujme a pobídne ke změně postoje. Sekundární iluze si můžeme představit a můžeme je percipovat, ale nejsou tak výrazné a mohou vzniknout až z iluze primární. Primární iluze je například u vizuálního umění určitým typem virtuálního prostoru, který je v každém díle jiný.<sup>207</sup> Obraz je jevením se prostoru, na základě kterého v něm abstrahujeme mnoho dalších objektů čistě pro své

<sup>203</sup> Tamtéž, str. 200.

<sup>204</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 148.

<sup>205</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 str. 45.

<sup>206</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. str. 41.

<sup>207</sup> Tamtéž, str. 29.



vizuální kvality. Tento virtuální prostor zakládá tudíž řadu sekundárních iluzí, které plynou z objektů, které v něm vidíme. Místa, osoby a události, ke kterým se jakožto k iluzím nestavíme praktickým souzením, ale jen si v nich představujeme pohyb, či organičnost provázání. Například architektura je pro Langerovou primárně iluzí prostoru, ale sekundárně je iluzí v čase, a to tehdy, pokud je ponechána viditelnému působení přírodních vlivů.<sup>208</sup> Primární iluze je vždy jen jedna, protože primární iluze je kostra logické struktury díla jako jevení se. Cílem u všech druhů umění je utvořit „jevení se“, jinými slovy látku virtuálních událostí, virtuálního času anebo virtuálního prostoru, či jiné vlastní virtuální a zjevené reality. V takovéto realitě percipujeme jejich strukturu.<sup>209</sup> Tímto zaměřením se na primární iluze Langerová ukazuje nástroj k zaměření se u díla jen na vlastnosti, které se podílejí na prvotních obrysech jevící se symbolické formy tohoto díla. Dílo je ale virtuální celek v primárních i sekundárních iluzích a je nutné jej jako celek chápat, i když jeho živý import lépe vyjevuje jeho primární iluze.

Jelikož je umění velmi obsáhlá oblast nekonečného množství do sebe přesahujících jednotlivých děl, je nutné si uvědomit, že primární iluze jako kostra, na které tkví struktura díla, je čistě teoretický koncept a v případě jednotlivých druhů umění je ohromným zjednodušením toho, co je v umění jádrem, natož pak je zjednodušením až tristním v případě kontemplanace jednotlivých děl. Je proto dobré připomenout, že je pro Langerovou nástrojem k nalezení toho, co je všem uměním stejného druhu společné a co již ne. Nástroj, kterého užila, aby se dobrala podstatě jejich společného jádra.<sup>210</sup> Langerové tento přístup k uměleckým druhům umožnil analyzovat to, co je pro umění v každém odvětví shodné. Následně díky tomuto průsečíku mohla uvažovat o tom, co je shodné pro všechna umění, aby z takto vystavěné perspektivy našla jejich podstatu. Primární iluze jí tak posloužily jako koncept, díky jemuž ve srovnání odlišných iluzí mezi sebou došla k virtuální „esenci“ každého umění.<sup>211</sup>

Zkusme si primární iluzi, tak jak ji představuje Langerová, přiblížit na hudbě. Hudba se odehrává ve virtuálním čase, který je obrazem nikoli hodinového času, ale času

<sup>208</sup> Tamtéž, str. 118.

<sup>209</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 str. 228.

<sup>210</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 14.

<sup>211</sup> Tamtéž.



žitého.<sup>212</sup> Tento čas je prožívaný, protože jakmile je dílo viděno čistě jako percepční forma, jeho symbolický charakter (který nese logickou podobnost s dynamickými formami života) se stane evidentním a samotné dílo na sebe vezme zdání života.<sup>213</sup> Oproti běžné percepci nezapojujeme praktické obvody v postoji, neboť forma je tentokrát podobná „formě“ našeho vědomí a u něj nejsme zvyklí takto jednat. Tento virtuální žitý čas je primární iluzí hudby. Je pro hudbu tím, čím je virtuální prostor pro plastické umění. Je oním materiálem, organizovaným tonálními formami, které jej tvoří. Hudba působí jako zdánlivý tok života, existující pouze v čase, který je avšak jen iluzí opravdového času.<sup>214</sup> Langerová ukazuje princip primární iluze u hudby na tvorbě ve wagnerovském heslu Gesamtkunstwerk. V perspektivě primární iluze je tato tvorba pro Langerovou slepou uličkou ve vývoji umění, protože umělecké dílo může existovat pouze jen v jedné primární iluzi, ve které všechny úryvky díla musí sloužit k tvoření, podpoře a růstu této iluze v průběhu recepcce.<sup>215</sup> To je něco, co se i stalo s Wagnerovými operami. Jsou pro Langerovou stále hudbou a to co zbylo kolem je „*haraburdí z nehudebních importů, které neprošly plnou proměnou v hudbu.*“<sup>216</sup> I slova v hudbě se nechají asimilovat primární iluzí.<sup>217</sup>

Pro naprosto všechna umělecká díla existuje společný princip, který se váže na jejich percepci iluze. Každá primární iluze je iluzí v dimenzi času nebo prostoru nebo obojího v jiné virtuální struktuře. Souvisí totiž s tím, jak organizujeme vlastní zakoušení reality do celků a struktur. Umění využívá našeho nástroje k organizování reality – symbolu, k tomu aby vytvořilo virtuální realitu v iluzi času a prostoru. Jelikož je toto vytváření iluze pro každý umělecký směr specifické, využívá jej Langerová ke kategorizaci uměleckých druhů. Jednotlivé druhy umění, které Langerová odděluje na základě odlišnosti jejich primární iluze, jsou plastické umění, hudba, výtvarné umění, literatura, divadlo, tanec a film. Primární iluze každého z nich si zaslouží důsledné přiblížení, ale vzhledem k rozsahu této práce si některé z nich představíme jen velmi krátce.

Pod plastické umění spadá vzhledem k jejich společné primární iluzi sochařství, malířství a architektura. Spojuje je v aktu recepcce primární iluze virtuálního prostoru a

<sup>212</sup> Tamtéž, str. 41.

<sup>213</sup> Tamtéž, str. 42.

<sup>214</sup> Tamtéž, str. 14.

<sup>215</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953. str. 164.

<sup>216</sup> Tamtéž.

<sup>217</sup> Tamtéž.

každé z nich má za primární iluzi vlastní modalitu „iluze prostoru“<sup>218 219</sup> „Malba vytváří prvky vidění, nebo „scénu“ konfrontují naše oči na aktuálním dvou-dimenzionálním povrchu. Socha vytváří virtuální „kinetický objem“ z aktuálního troj-dimenzionálního materiálu, tj. skutečného objemu. Architektura artikuluje určitou "etnickou doménu" či virtuální "místo" ošetřením skutečného místa.“<sup>220</sup> Etnickou doménou se zde myslí kulturní sféra funkčního působení na okolní prostor. Architektura je iluzí virtuálního místa, oproti pojetí místa jako geografického umístění (v recepci do vjemu promítáme její vizuální představu, nikoli její vědecké zachycení).<sup>221</sup> Primární iluzí výtvarného umění je pro Langerovou vytvořený virtuální prostor, ač se bude v daném díle jednat o abstraktní malbu.<sup>222</sup> Struktura linií barev, kontrastů a kompozice je fyzicky na obraze jen v našich očích.

U literatury je primární iluzí virtuální událost, virtuální vzpomínky. Přesněji historie jen ve vzpomínce, historie tak jak ji zakoušíme. Cílem literatury je pro Langerovou vytvoření virtuální historie, ve které jsou všechny události takové formy, v jaké běžně pojmáme naše zkušenosti v minulém čase, tedy vzpomínky.<sup>223</sup> Literatura slouží v procesu recepcce jako virtuální organická struktura a s literaturou souvisí i zvýšená iluze subjektivity.<sup>224</sup> Například rétorická forma je pro Langerovou způsob vytváření něčeho neosobní subjektivitou. Neosobní subjektivita je paradoxem, který je zajímavou zkušenostní iluzí žánru, nevytvářející žádné postavy ani veřejné události<sup>225</sup> Tato subjektivita je zde příkladem primární iluze daného žánru.

U dramatického umění je primární iluzí virtuální děj. Virtuální děj Langerová pojímá jako kontinuum, kde historie přechází v budoucnost. Oproti narativnímu ději

<sup>218</sup> Tamtéž, str. 95.

<sup>219</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 28.

<sup>220</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953. str. 95.

<sup>221</sup> Tamtéž, str. 100.

<sup>222</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 96.

<sup>223</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 str. 299.

<sup>224</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 55.

<sup>225</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 str 260

pracuje s "*historií, která teprve přichází*"<sup>226</sup> Psaná díla projektují historii v retrospektivě, kdežto drama je moment tady a teď, který vidíme jako zasahující do minulosti i budoucnosti, „*poezii v módu akce*"<sup>227</sup>. Cílem dramatického umění musí být iluze vyskytnutí se virtuálního života před našima očima.

V případě tance, jako umělecké formy jde dle Langerové o práci s virtuálními gesty. Taneční gesto zde není reálné, ale virtuální, neboť pohyb zde použitý je gestem pouze v tanci. Jde o skutečný pohyb, který vidíme jako virtuální sebevyjádření.<sup>228</sup> Samotnou iluzí je vytvoření dojmu, že pohyb není motivován tanečníkem, ale jakoby cizí neviditelné síly působily skrze něj.<sup>229</sup> Příkladem si představme vítr jako pohrávající si s herci či tanečníky na jevišti. To je exemplifikováno oblíbeným prvkem, kdy více tanečníků provádí stejný pohyb ve stejnou chvíli. Tanec je pro Langerovou virtuálním dynamickým obrazem v expresivní formě.<sup>230</sup>

Tyto příklady ukazují na různé sjednocující principy jednotlivých umění. Smyslem iluze v umění všeobecně je pak ovlivnění procesu koncepce vizuální formy a donucení recipienta takto tuto formu vidět.<sup>231</sup>

<sup>226</sup> Tamtéž, str. 321.

<sup>227</sup> Tamtéž, str. 322.

<sup>228</sup> Tamtéž, str. 200.

<sup>229</sup> Tamtéž.

<sup>230</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 7.

<sup>231</sup> Tamtéž, str. 31.

## 6. Proces tvorby umění

Následující podkapitola této práce se zaměří na to, co Langerová v definici umění ať už jako symbolu, který je virtuální, či jako fyzického objektu s potenciálem stát se uměleckým dílem v recepci, považuje za jeho nezbytnou součást. Tou je v jejím pojetí samotný proces tvoření uměleckého díla. Na základě toho, co bylo již uvedeno v minulých kapitolách víme, že se musí jednat o komplikovaný symbol. V tuto chvíli se zaměříme na to, proč jde o proces *vytváření* na rovině virtuálního.

Na úrovni, toho co díla vyjadřují, v sobě umělecká díla nesou významy z lidské vnitřní zkušenosti života. Jakoby reprodukují život a komunikují jeho strukturovanost či organičnost a jejich recipient je vystaven jisté lekci životních faktů na nediskurzivní úrovni.<sup>232</sup> Tyto významy nejčastěji nazývá životem pocitu, vitální zkušeností,<sup>233</sup> nebo významy určenými pro kvalitativní myšlení, kdy jejich vazba na život je pro Langerovou jediné, co může trochu poodhalit jejich další strukturovanost. Jelikož nelze tyto významy oddělit na menší celky či oddělit od formy, která je nese, zůstává při definování jejich konstrukce u pojmů rytmus, sekvence, harmonie. Nejlépe se k jejich jednotlivosti dobereme tam, kde je popisuje v samotném procesu vytváření umění. V případě poesie říká Langerová, že „*Cílem básníka není samozřejmě kopírovat život, ale organizovat a artikulovat jeho symbol pro „smysl života“.*“<sup>234</sup> Analýzu takového významu symbolu nelze důsledně provést, neboť je plně vázán na formu objektu, a znamená pocitové obsahy uvnitř nás, které nelze rozdělit a utřídít na intuitivní, ne plně vědomé procesy recepcce. V běžné situaci je vytváření něčeho sestavením částí, nebo přetvořením něčeho přírodního k potřebě člověka. Umělecké dílo je více než jen seskupení a naaranžování dílčích částí, i když třeba i kvalitativních. Něco z takovéto činnosti ze seskupení tónů, či barev vystupuje. Něco, co tam dříve nebylo, a toto určité něco, spíše než seskupení materiálu, je symbolem pociťování.<sup>235</sup> Je to vytvoření zjevu, vyjevení se, vystávající a virtuální entity. Je to utváření jakéhokoli díla symbolizujícího pocity.<sup>236</sup> Je to spojení nejlépe vypracovaných

<sup>232</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953, str. 391.

<sup>233</sup> Tamtéž, str. 371.

<sup>234</sup> Tamtéž, str. 363.

<sup>235</sup> Tamtéž, str. 40.

<sup>236</sup> Tamtéž.

technických dovedností s nejzazší schopností konceptualizace, kterou je imaginace.<sup>237</sup> *Ačkoli umělecké dílo může abstrahovat od temporálního charakteru zkušenosti, to, co vykresluje ve své vlastní logické projekci, musí být opravdovým v designu struktury zkušenosti.*<sup>238</sup> Ač dílo ukazuje charakter subjektivity, je objektivní. Cílem díla je objektivizovat život pocitu.<sup>239</sup> Tvůrce musí umět pracovat nejen s materiálem, ze kterého tvoří své dílo, musí umět pracovat s materiálem, který je materiálem naší subjektivní zkušenosti.

Pro nalezení toho, co umělec tvoří, musíme jít zpět k tomu, co dělá umění s námi jako recipienty. Protože samotná tvorba umění není o výrobě hmotných objektů, ale o tvorbě objektů či jiných nosičů formy s potenciálem nést import. Nenechme se ale zmást tím, že zde výsostnou pozici mají pocity. Jejich zdrojem totiž musí být recepce ve svém průběhu, nikoli jejich přítomnost v díle. To je důležitý moment, na který Langerová odkazuje v definování role pocitů v uměleckém díle. Umělecká díla nejsou zdrojem pocitu, jsou spíš jejich katalyzátorem. Umělecká tvorba není jen o pocitech a jejich komunikaci, a už vůbec ne o nějakém sdělení. Langerová to shrnuje takto: *„Jakmile se přestaneme starat o pochopení sochaře a odevzdáme se plně jeho dílu, pak se nám nezdá, že jsme konfrontováni s nějakým symbolem, ale s objektem zvláštní emocionální hodnoty. Je zde opravdová emoce indukovaná touto kontemplací, velmi ale odlišná od „pocitu v samotném objektu“. Tato skutečná emoce, která byla nazývána „estetickou emocí“, není v tomto díle, ale patří recipientovi. Je psychologickým efektem jeho umělecké aktivity (...).“*<sup>240</sup> Podle Langerové tento psychologický efekt může svádět k tomu, abychom chápali recepci umění jako libost, ale to je pocit, který vyvolají různé kombinace či jednotlivé kvality a umění je víc, než jen souborem kvalit. Je jejich strukturou v podobnosti s lidskými pocity. *„(...)je dobré se vyhnout „libosti“ i „estetické emoci“. Nejde k onomu pocitu říci více než jen to, že je to ukazatelem dobrého umění. (...) Tento pocit může být vyvolán i jinde, kde je v nás vzrušena stejná intuitivní aktivita jako v umění. Stejná přímá percepce emocionálních forem může nastat, když se díváme na přírodu „očima malíře“, když uvažujeme poeticky o*

<sup>237</sup> Tamtéž.

<sup>238</sup> Tamtéž, str. 373.

<sup>239</sup> Tamtéž, str. 374.

<sup>240</sup> Tamtéž, str. 395.

*opravdových zkušenostech, (...) kdykoli nás něco zasáhne jako krásné.*<sup>241</sup> Libost a estetická kvalita je pro autorku jen příznakem uměleckého díla. Patří do umění stejně jako mimo něj. Umělecké dílo ale musí být schopné v recipientovi vyvolat víc než jen to. Struktura pocitů, jejich hloubka ve výsledné sekvenci, kterou recipient pojme, to vše musí mít výrazný průběh pro import, který by entitu díla ukázal jako autonomní jednotku oproti běžným vjemovým objektům.<sup>242</sup>

## 6.1. Tvorba jako abstrakce

Zmínili jsme v definování symbolu umění jeho nedokonalou abstrakci spojenou s fyzickým nosičem symbolu. Expresivní forma je totiž nedokonalým symbolem ve schopnosti abstrahování konceptu. Uvedli jsme také, že u symbolu v umění je třeba abstrahovat jeho logickou strukturu. Oproti běžnému symbolismu, ve kterém je zapotřebí abstrahovat jej pro porozumění. Víme, že funkcí symbolu není předat formu, ale na prvním místě ji abstrahovat, což je něco, co vyžaduje určitou transformaci.<sup>243</sup> Tato transformace má pro Langerovou zajímavou roli v oblasti umění. Abstrahovat v symbolické formě je někdy snazší změnou kontextu. Např. *„Neboť je to ona stejnost logické struktury v jiném prostředí, co ji teprve utvoří zjevnou.*<sup>244</sup> Pomáhá tomu, aby se forma stala formou prezentující. Díky „virtuálnímu“ kontrastu logické struktury vůči odlišnému prostředí. V případě umělecké tvorby jde tedy o transformaci podobnou abstrahování konceptu. Tak jako jazyk abstrahuje zkušenost do slov, umění abstrahuje aspekty zkušenosti do bezejmenných aspektů pocitového života.<sup>245</sup> Umění tedy prezentuje pocity pro naši kontemplaci, což ale vyžaduje od tvůrců jistou ne úplně lehkou činnost. Slovy Langerové *„produkování takových expresivních struktur vyžaduje jistou více hmatatelnou koncepci, (...) nic ale není tak nezachytitelné, jako nesymbolizovaný koncept.*<sup>246</sup> Umělec musí tedy pracovat na struktuře něčeho, co je přitom reálně poznatelné až v hotovém díle. Jakoby

<sup>241</sup> Tamtéž.

<sup>242</sup> Termínem entita, je v této práci myšlen virtuální celek, který chápeme jako soběstačný a tudíž oproti jiným celkům nevázaný na okolní realitu.

<sup>243</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Mind: An Essay on Human Feeling*. Abridged ed. Abridged by Gary Van Den Heuvel. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988. str. 47.

<sup>244</sup> Tamtéž

<sup>245</sup> LANGER, Sussanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 94.

<sup>246</sup> Tamtéž, str. 95.

stavěl hrad z písku potmě, kdy zdi hradu jsou na pokraji pádu, a kdykoliv na ně sáhne, tak se rozsypou. Musí umět pracovat s formami tak, aby vyzněl jejich charakter správně až v provázání v celku díla. Tak jak jsme symbol na začátku této práce zařadili mezi lidské smysly (symbol pro percepci), umělec musí užít symbol pro samotnou tvorbu. Koncept je ale vždy, jak jsme uvedli, částečným zjednodušením, oproti skutečnému světu. Umělec proto postupuje tak, že ze své inspirace v reálném světě odstraní vše, co nepůjde do světa virtuálního. Seběmenší imitace v umění vyžaduje jisté ošetření objektu, který umělec imituje.<sup>247</sup> Směřování tohoto specifického ošetření musí vycházet z umělcovy intuitivní znalosti výsledné recepce. „A vše k čemu slouží toto ošetření, je vytvoření smyslových konceptů, které konstituují uměleckou významovost. Model, ze kterého vznikne obraz nebo socha, (...) slouží jen jako téma díla, nikoli jeho význam. Ošetření tohoto tématu je artikulací formy, která má vlastní import“.<sup>248</sup> Model, který malíř namaluje, slouží jen jako kostra, která je nosičem importu a zde zmíněné ošetření je ořezáním z modelu všeho, co snižuje schopnost díla artikulovat percepční formu až na kostru toho, co umožňuje nejlepší artikulaci. Umělecké dílo vzniká úplně jinak, než se tvoří model objektu. Vychází se totiž z pravidel imaginace, nikoli pravidel vědy (optiky, akustiky, atd.).<sup>249</sup>

## 6.2. Pocity v tvorbě díla

Již jsme si upřesnili, že velkou roli v recepci díla mají pocity. Je vhodné upřesnit, jak je vidí Langerová v procesu tvorby uměleckého díla. Soustředí se na odlišení symptomatických pocitů a pocitů vyjádřených dílem. Cílem umělce je pocity si představit, aby byl schopen je transformovat do díla. A to přes obtíže spojené s jejich formou. Cílem jeho práce má být transparentní symbol pocitů. Symptomatické pocity jsou ty, které by byly projevem jeho aktuálního naladění, což může být problém každého performativního umění, jmenovitě hudby. V takové situaci by při silném projevení vedly k přesnému opaku, než k co nejlépe artikulované formě. Symptomatické pocity nikdy nesměřují k artikulovanému vyjádření. Naopak jim stačí co nejjednodušší forma a čím silnější jsou,

<sup>247</sup> Tamtéž.

<sup>248</sup> Tamtéž.

<sup>249</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Mind: An Essay on Human Feeling*. Abridged ed. Abridged by Gary Van Den Heuvel. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988. str. 43.



tím méně artikulace v nich bývá. „Osoba, ve které je pocit výpovědi silný a precizní, je přirozeným virtuózem. Ale takováto síla a preciznost není to samé jako pouhá touha po emocionálním vyjádření. Umělecká výpověď vždycky usiluje k vytvoření co nejkompletnějšího (...) symbolu jak je to jen možné, ale vedle toho osobní vyjádření, pod stresem aktuálních emocí, vždy uspokojí sebe sama s napůl-artikulovanými symboly, jen tolik, kolik je třeba k vyjádření symptomů vnitřního tlaku.<sup>250</sup> Symbol v umění musí být tvořen jako čistá a precizní artikulace. Umělec tématizuje vlastní strukturu pociťování, nepředává její obsah. Tvoření uměleckého díla je pro Langerovou vytvoření vnějšího obrazu vnitřního procesu. Cílem tvorby umělce je přiřadit subjektivním událostem objektivní symbol. To platí pro všechna umění. Každé umělecké dílo je vnější ukázka něčeho, co je vnitřního charakteru. Umělec pocity, které jeho forma předává, nemusel proto ani nikdy zažít.<sup>251</sup> K uzpůsobení forem pro naše pocity, pracuje umělec se svojí imaginací. Nemusí je poznat, ale musí si je umět představit. Je ale také vhodné, aby věděl, co chce vyjádřit, vůči tomu, kdo je recipientem, a jaké jsou jeho schopnosti v uchopení těchto pocitů. Expresí pocitového symbolu vyžaduje v tomto pojetí také historickou kontinuitu ve způsobu tvoření formy. Například vývoj umělecké formy by neměl být příliš skokový, ale postupný, aby byl pochopitelný recipientovi dle jeho naučeného "nediskurzivního slovníku". Tímto volně definuje Langerová princip omezení vývoje umění nemožností čistě originálního díla (kde není již nic komunikovatelné). Nové dílo vždy musí navazovat na své předchůdce, aby dosáhlo určitého stupně srozumitelnosti. V případě uměleckého vyjádření musí tvůrce objekt plně transformovat, a to nikoli aby jeho dílo nesměřovalo mimo realitu, která již není umělecká, ale aby nesměřovalo mimo realitu, kterou vůbec můžeme uchopit.<sup>252</sup> Z hlediska termínu expresivní forma, můžeme pohlížet na vývoj umění nikoli jako vývoj formy, ale vývoj importů, které tyto formy dokáží předat recipientům.

Je důležité zaměřit se na tuto zvýšenou úroveň tvoření. Samotná tvorba je konstrukce určitého významu, který působí na recipienta vyvoláním sekvence pocitů. Například v případě hudby činnost umělce není v jejím pojetí snahou o hru se zvuky nástrojů, ale důrazem na to, aby takovýto výtvar byl co nejlépe artikulovaný ve hře s

<sup>250</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 str. 139.

<sup>251</sup> Tamtéž, str. 269.

<sup>252</sup> Tamtéž, str. 246.



výslednými pocity recipienta, které zvuky nástrojů v celku díla vyvolají.<sup>253</sup> Kvalitní umělecké dílo je nejen schopné takového artikulování, je schopno svou iluzí v posluchači vyvolat postoj, ve kterém se jeho vnímání zaměří na detailní proměny dynamické struktury forem v módu kvalitativního myšlení.<sup>254</sup>

### 6.3. Míra diskurzivního v uměleckém symbolu

Nestínili jsme si nediskurzivní symboly a symboly diskurzivní a víme již, že umělecké dílo je specifickým nediskurzivním symbolem. Je namístě vysvětlit, jak tuto rovinu vidí Langerová v literatuře a poezii, které jsou plně sestaveny z diskurzivních symbolů. Namítá, že dělení na diskurzivní jazyk a nediskurzivní symbol v jazyce je vlastně úroveň míry. Pro ni je i v běžném jazyce určitá míra nediskurzivního, kterou volně popisuje jako expresi oproti významům, které jsou komunikovány slovy.<sup>255</sup> Například poezie je pro Langerovou „jazykem, ve kterém je exprese kvalit zkušenosti cítěna mnohem více než samotný výrok, ke kterému je užita“<sup>256</sup> Poezie je druh diskurzu, ukazující na charakteristiky zkušenosti, stejně jako to dělá veškerý diskurz, ale zajímá se jen o kvalitativní aspekty, místo praktických.<sup>257</sup> „*Jelikož skutečnost má zajisté oba aspekty. Diferenciace mezi poezií a doslovným výrazem není chápána jako radikální, ale je věci úrovně.*“<sup>258</sup> Přítomnost diskurzivních symbolů je pro většinu uměleckých děl běžná věc. Je dobré také mít na mysli, že vysoká či nulová úroveň diskurzivních symbolů nezaručuje, že se jedná o umělecké dílo. Důležité je soustředění se na celek, neboť umělecké dílo je tvořeno z mnoha malých částí, ale jen celek, jimi tvořený, je uměleckým dílem.<sup>259</sup> Tvorba, ač poskládaná z malých diskurzivních jednotek, musí probíhat na úrovni exprese formy celku, tedy na úrovni nediskurzivního. *Malé změny v expresi, můžou tyto exprese spojit*

<sup>253</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1948. str. 138.

<sup>254</sup> Tamtéž str. 182.

<sup>255</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 str 251

<sup>256</sup> Tamtéž.

<sup>257</sup> Tamtéž.

<sup>258</sup> Tamtéž str. 252.

<sup>259</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Mind: An Essay on Human Feeling*. Abridged ed. Abridged by Gary Van Den Heuvel. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988. str. 40.

*dohromady, a ukázat jejich vzájemné intimní vazby mezi sebou. Kdežto doslovné vyjádření může jedině zdůraznit jejich oddělenost.*<sup>260</sup>

#### 6.4. Vznik umění jako tvorba

Moment samotné činnosti tvoření je pro Langerovou nutné nahlížet jako na záměr ve vzniku uměleckého díla. Zaměříme se na to, jak do takového pohledu spadají „nalezené“ objekty jako umělecká díla. Jsou uměleckými díly jen tím, že je někdo nalezne, když samotné tvoření je nezbytná součást ve vzniku díla? Odpovědí je opět zaměření se na nutnost situace percepce u čehokoli, co spadá pod umělecká díla. Langerová neodlišuje výrazně mezi estetickým a jiným postojem. Oba postoje spojuje přirozená činnost myslí jako symbolického transformátoru zkušenosti. Rozdíl mezi vnímáním mimo oblast umění a vnímáním umění souvisí úzce s vypnutím tzv. etiketovacího systému a také se zmíněnou iluzí uměleckých děl. Objekty, které se mají stát v našich očích uměleckými díly, musí být nezbytně podrobeny procesu, který do nich takový potenciál vloží. A tak i objekt nalezený v přírodě se může stát, v jejím pojetí, uměleckým dílem. Ne však díky nějakému nabytému statusu, ale díky jeho „vytvoření“ ve smyslu ohraničení a zvýraznění vlastností schopných navodit iluzi jako jakékoli jiné umělecké dílo. Například pokud stojíme na pláži z oblázků, nic natolik výjimečného, že bychom to označili uměleckým dílem, na ní neuvidíme. Pokud ale vezmeme do ruky jeden oblázek a důkladně se zaměříme na strukturu jeho povrchu, barvy, kompozici povrchu (nediskurzivní symboly), pak se v recepci přiblížíme oblasti umění. Pokud takový oblázek někdo vystaví v galerii a důkladně ohraničí jeho vizuální formu, omezí percepci například pouze na část jeho povrchu, nebo ošetří tuto formu například zvětšenou fotografií této části povrchu; tedy pokud těmito nebo jinými způsoby dosáhne iluze, která je pobídkou k zaměření se jen na percepční formu, stane se v očích recipienta pravděpodobně jediným symbolem, expresivní formou a dle komplexnosti a artikulace bude mít šanci stát se uměleckým dílem. Podobně jako fotografie je zachycením a ohraničením reality, je změna kontextu užitečná ve zvýraznění celku.

<sup>260</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 str. 242.

Touto kapitolou jsme znázornili, co musí být podle Langerové součástí umění jakožto virtuální expresivní formy. Pokusili jsme se na základě této definice popsat způsob, jakým pohlížet na samotný proces vytváření specifických děl tak, aby se tato díla v očích recipienta stala uměleckými díly. To samo o sobě znamená, že jsme schopni na základě již vyloženého zhruba definovat, co je v perspektivě této teorie nosičem hodnoty v oblasti umění.

## 7. Definice umění

Zbývá nám poslední část, kterou je pokus o definování umění na základě definovaného uměleckého symbolu v předchozích kapitolách. V otázce „Co je umění?“ jsou většinou dvě podotázky: „Co odlišuje umění od mimoumělecké krásy?“ a „Co je v uměleckých objektech kýženými vlastnostmi, nesoucími hodnotu?“ (neboli: „Co dělá některá umělecká díla více uměním, než jiná?“). Následující podkapitola přiblíží některé principy umění, které vylučují některé objekty mimoumělecké krásy, a naznačí možnou hranici toho, co ještě může být uměním a co již nikoli. Tímto alespoň z části odpoví na první otázku. Podkapitola následující pak představí některé způsoby, kterými můžeme stanovit, že některá umělecká díla se staví výše než jiná. Vzhledem k tomu, že jsme výchozím bodem k definování umění vytyčili recepci umění, není možné přesně ustavit hranici, za kterou již objekt přestává být uměním. Umění, tak jak se k němu stavíme na základě vystaveného uměleckého symbolu je uměním až v recepci. Jelikož je jediná recepce málo vypovídající o potencionálních hodnotách díla, pokud je provedena jedním člověkem, budeme uvažovat v definování umění objektivněji jako o průniku všech proběhlých subjektivních zkušeností lidí s působivými formálními celky, které jsou k tomuto účelu utvářeny. Jinými slovy hodnotu díla můžeme obecně hledat jen v průniku recepci potencionálních uměleckých děl.

Začneme krátkou rekapitulací základních vlastností a pravidel, která souvisejí s tím, co v Langerové pojetí umění můžeme označit jako umění. Umělecké dílo je symbolem, komplexním, tvořeným určitou strukturou částí, které nelze obecně definovat. Celou tuto strukturu pojímá Langerová jako jeden nediskurzivní komplexní symbol. Důraz klade na důslednou artikulaci takového symbolu v případě efektivního, tedy z jejího pohledu dobrého, uměleckého díla. Symbol v případě umění obsahuje prvky jako pohyb, dojem živého, rytmus. Takové prvky, které ale nesmí být možné interpretovat jako praktické, aby se intuitivně vyvolal proces recepce více imaginací než rozumem. Rozum by totiž v praktickém směřování dělil recepci na jednotlivé menší celky bez jejich kvalit. Směřoval by recepci k diskurzivním symbolům. Cílem díla, a zároveň pak jeho recepce, je specifická abstrakce jdoucí vstříc recipientově imaginaci, namísto jeho intelektu. Oproti běžnému abstrahovanému konceptu bude to, co v mysli recipienta vznikne, komplexním importem. Umělecký symbol je zdrojem komplexní artikulované struktury pocitů. Je virtuálním

celkem, který sdílí svou logickou strukturou podobnost s pocitovou strukturou. Jádrem každého uměleckého díla je primární iluze související s jednotou uměleckého symbolu v kontrastu k okolní realitě. Pravidla tvoření uměleckého díla nejsou v této teorii dána konvencemi, ale jejich konstantním opouštěním, jež je procesem postupného vývoje umělecké tvorby.

Nemůžeme tudíž identifikovat umělecké dílo s hmotným objektem. Na základě této sumarizace je pro Langerovou jakékoli umělecké dílo, ať už drama, obraz, hudební skladba, báseň nebo román apod. objektem, který má potenciál díky svým vlastnostem se stát uměleckým dílem až v momentu, kdy jej percipuje člověk. Jeho provedení musí mít dostatečné vlastnosti k vyvolání komplexního symbolu pro import a teprve s importem v recipientově mysli jej můžeme označit uměleckým dílem. Vždy ale v případě uměleckého díla platí, že aby jím bylo, musí být vytvořené (u nalezených objektů se jedná o vytvoření změnou kontextu) a musí se jednat o situaci recepce, musí tedy mít recipienta. Uměleckým dílem je až v kontaktu s jeho recipientem, kdy neexistuje jen jeho symbolická forma vně lidskou mysl, ale i import, který vyrostl uvnitř naší mysli. Symbol je tím, co tyto dvě strany spojuje. Budeme-li chtít dle jejího pojetí i odlišit kvalitní umění od méně kvalitního, můžeme se zajímat o schopnost umělce tento symbol v daném druhu umění artikulovaně vyjádřit.<sup>261</sup>

Cílem takového díla je pocitový obsah. Oblíbené rozlišení na obsah a formu zde postrádá smysl. Pokud se zaměříme na význam takového symbolu pro recipienta, znamená to, že dobré umělecké dílo je takové dílo, které vyjadřuje koherentně a artikulovaně sekvence pocitů, či velmi komplexní odstíny pocitů v celku recepce díla. Jedná se též o teoretický přístup k umělecké tvorbě, ve kterém je pozornost koncentrována na obsah díla. Nikoli ale jeho syžet, opozici k formě či narativ, ale na pocitový obsah, pod termínem import. Umělecká díla, jak je chápe Langerová, totiž exponují morfologii pocitů.<sup>262</sup> Tradiční dělení na obsah a formu je dělením pouze potenciálního objektu, který se ještě nestal uměleckým dílem, jelikož se jeho hodnota odvíjí až od importu.

<sup>261</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953, str. 31.

<sup>262</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Mind: An Essay on Human Feeling*. Abridged ed. Abridged by Gary Van Den Heuvel. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988. str. 40, 44.

## 7.1. Reprezentace a pocity reprezentované (symptomatické vs. symbolické)

Pokud se ale bavíme o teorii umění, kde cílem uměleckého díla je vyjádření pocitů, je nutné se zastavit nad významným momentem v Langerové pojetí teorie umění. Nejedná se zde o pocity zakoušené umělcem a pak komunikované obecnostem. Jedná se o celky pocitů, které je schopen umělec vymyslet, a artikulovat skrze formu daného uměleckého druhu.<sup>263</sup> Umělecká díla také dle Langerové emoce nevyjadřují, nejsou komunikátory pocitů. *"O uměleckých dílech (či čímkoli, co na nás působí tak jako umění) můžeme říci, že nám něco „dělají“, ačkoli ne v běžném smyslu, který esteticci oprávněně zamítají – v tom, že by nám předávaly pocity a emoce. To, co dělají je, že formulují naše koncepty vizuální, faktické a slyšitelné reality dohromady. Dávají nám formy imaginace a formy pocitů neodděleně. Čímž je myšleno to, že zjasňují a organizují samotnou intuici."*<sup>264</sup> Pro Langerovou je toto oživení intuice jedním z důvodů, proč v nás umělecká díla vyvolávají pocit intelektuálního uspokojení, ač nevyvoláváme činnost rozumu.<sup>265</sup> Langerová se vyhraňuje vůči srovnávání jejího pojetí umění s pojetím umění jako exprese. V této souvislosti připomeňme, že dílo by nemělo ani podléhat vlastním emocím tvůrce, ačkoli je jeho význam emocionálního či počitkového charakteru. Vlastní projevoování se emoce umělce by narušilo artikulovatelnost jeho symbolu.<sup>266</sup> Významný moment v jejím estetickém pojetí je kritický postoj k pojmání vizuálního či jakéhokoli umění jako mimesis. Například uvádí obraz jako reprezentaci reálného objektu. Langerová se v této souvislosti ptá: *„Jakou vlastnost musí mít obraz, aby byl reprezentací svého objektu? Musí opravdu sdílet vizuální podobu objektu? Určitě ne do žádné zásadní míry. Může například být černý na bílé, červený na šedé, mít jinou barvu, anebo jakoukoli jinou barvou. Může být lesklý, ačkoli objekt je matný. Může být mnohem větší či menší než je jeho objekt. (...) Důvod pro tuto volnost je, že obraz je svou podstatou symbol, nikoli duplikát toho, co*

<sup>263</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 41.

<sup>264</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953, str. 397.

<sup>265</sup> Dle Langerové je nezbytné chápat pocíťování jako psychologický proces, nikoli produkt procesu. Zde se jedná o procesy jako je lidské koncipování, rozvážené jednání, rozumovost a znalosti – to je široké a rozvětvené vyvíjení pocitů. Srov. LANGER, Susanne Katherina. *Mind: An Essay on Human Feeling*. Abridged ed. Abridged by Gary Van Den Heuvel. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988, str. 9.

<sup>266</sup> Více je tato problematika přiblížena v podkapitole „pocity v tvorbě díla“.

reprezentuje.“<sup>267</sup> Snaha chápat umění jako nápodobu je pro Langerovou totiž zmýlením, kdy v objektu vyjadřujícím převážně prezentativní symbol hledáme symbol doslovný. Kromě expresivní symbolizace se v dílech objevuje i symbolizace reprezentativní.<sup>268</sup> Reprezentace například usnadňuje, při čerpání inspirace z přírody, vytvoření organické formy, či utvoření celku.<sup>269</sup> Může takto sloužit pro usnadnění recepce uměleckého díla jako celku. Pro umělecké dílo je ale reprezentace jen doplněk, nikoli podmínka.

V umění se často pracuje i s jinými, než uměleckými symboly (ikonografie, jednotlivé významy zakomponované do jednotlivých částí díla, atd.). Langerová upřesňuje, že v uměleckém díle je vždy více než jeden symbol, ale pouze jeden je uměleckým symbolem celkové recepce díla. Ostatní symboly jsou obecné symboly nesoucí jednotlivé koncepce, které tvoří virtuální strukturu díla. Jsou prvky formy, která až v průběhu recepce generuje import.<sup>270</sup> Umění zde není přímá reprezentace ale reprezentace našeho vnitřního pocíťování zkušenosti. Proto pracuje dle pravidel logiky vnitřní zkušenosti člověka. *"To, co umělec vyjadřuje, nejsou jeho skutečné pocity, ale to, co ví o lidských pocitech."*<sup>271</sup> Symbolická reprezentace subjektivní reality pro kontemplaci není například o zobrazení emocionálně působivých situací, ale o zobrazení celku, který svou strukturou vytváří dojem živé struktury pocíťování. Pocity plynou ze zmíněného jevení se a jsou vázané k celkovému symbolu. Tato symbolizace s sebou také nese efekt, že nelze tyto pocity soudit, ale jen koncipovat.<sup>272</sup>

## 7.2. Hodnota virtuálního a pocitového

Pokud se vrátíme k hodnocení uměleckých děl, pak podle Langerové je možné rozlišit dobrá a špatná díla, ale na tomto soudu závisí intuice vedená sociálními a osobními

<sup>267</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1948. str. 55.

<sup>268</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 125.

<sup>269</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1948. str. 203.

<sup>270</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1953, str. 135, 136.

<sup>271</sup> Tamtéž, str. 24.

<sup>272</sup> LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 str. 394.

faktory.<sup>273</sup> Vždy se soud někam nakloní podle daného recipienta. Něco jako objektivní „rating“ je pro ni trivialita. To ale neznamená, že nelze díla kritizovat. Když přistoupíme podle Langeové k uměleckému dílu, pak být ohromen, či ponechám chladným, je první krok, který můžeme soudit. Pokud nás nechá dílo chladným, žádný import nenese. Pokud ale první krok byl úspěšný, je zde krok druhý. Ten je o rozpoznání toho, jak byla iluze utvořena, jak byla organizována, a jaký pocit importu byl v okamžiku dílem uskutečněn.<sup>274</sup> To je pro Langerovou způsob, jak díla hodnotit, ale zaměřením se na import již analyzujeme a tím i ničíme jednotu uměleckého nediskurzivního symbolu na jednotlivé abstrahované koncepce. Je nutné mít na vědomí, že soudíme jeho virtuální strukturu a schopnost vytvoření vlastní reality v iluzi. Materiály tvořící dílo nejsou špatné nebo dobré, příliš silné, nebo příliš jemné. Důležité je, čeho ve struktuře dosáhnou na virtuální rovině. *"Soud musí být veden po virtuálních výsledcích. Umělcův úspěch, nebo neúspěch je intuitivně poznán, nebo vůbec žádný není".*<sup>275</sup> Ve výsledku v takto vystavené teorii umění bude velmi záležet na intuici a imaginaci recipienta a schopnosti díla na tyto mohutnosti působit.

Langerová se staví ke kritice umění jako k něčemu, co je pro umělce nezbytné. Jeho dílo totiž nestojí na naučených pravidlech a vzhledem k celistvosti uměleckého symbolu jej lze hodnotit až na konci aktu recepce hotového díla. *"Není teorie, která by dokázala nastavit kritéria expresivnosti (tj. standardy krásy). Pokud by mohla, mohli bychom se naučit dělat básně a obrazy dle pravidel. Ale jelikož každý umělec musí najít prostředky exprese jeho vlastní „ideje“, může mu pomoci jedině kritika, nikoli návod nebo pravidlo či příklad. A kritika, aby mu byla schopná pomoci, musí stát na jeho částečném úspěchu, tj. kritik musí vidět směřování formy žákovy práce, neboť to je míra toho, co je správné a co je špatné. Tam, kde není žádná propletená síť zhmotněných pocitů k artikulování, tam není ani žádný technický problém."*<sup>276</sup>

Pokud se podíváme na umění jako tvorbu génia, pak pro Langerovou je vhodné si na základě její teorie upřesnit, že *"génus není vynikající talent, je to síla koncipovat viditelné reality – pocitovost, vitalitu, emoce – v nové symbolické projekci, (...) to jej*

<sup>273</sup> Tamtéž, str. 406.

<sup>274</sup> Tamtéž.

<sup>275</sup> Tamtéž, str. 407.

<sup>276</sup> Tamtéž.



*postaví nad ryzího řemeslníka, opisovače a vykořisťovatele, do říše umění*"<sup>277</sup> Umělec je géníem pro své schopnosti intuitivně pracovat s komplexními a těžko jednotlivě uchopitelnými koncepcemi ve virtuální struktuře celku. Svou roli v tom hraje opět intuice, kterou jako schopnost pochytit a vyjádřit virtuální struktury musí umělec ovládat. Cestou ke zdokonalení génia může být jedině studium předešlých autorů.

Částečně se zde vracíme k intuici jako součásti uměleckého symbolu. Ne náhodou ji Langerová chápe jako zásadní pro to, co chápeme skrze její teorii jako kulturu. A hraje svou roli i v samotném porozumění světu, tvorbě světonázoru. *"Umění je veřejným vlastnictvím, neboť formulace „pocitovaného života“ je srdcem každé kultury, a vytváří pro lidi objektivní svět. Je to jejich škola pocitování, a jejich obrana proti vnějšímu a vnitřnímu chaosu. Jen a pouze tehdy, kdy je příroda organizována v imaginaci po vzoru shodným s formami pocitování, tak jedině tehdy jí můžeme porozumět, tj. najít v ní racionalitu (toto byl Goetheho ideál vědy a Kantův koncept krásy). Tehdy už není intelekt a emoce v rozporu (...).*"<sup>278</sup> Skrze Langerové pojetí umění můžeme dle jejího názoru vidět nejen to, jak funguje umění, ale i poodhalit nesnadno přístupnou realitu světa. Realitu, která je nejen intelektuální a nejen pocitová, ale taková, kde najdeme obojí dohromady.

Soustředěním se na symbol nám tedy odhaluje přesnější pojetí jistého jevu, který se váže na člověkem vnímané objekty. Jevu, kdy kromě běžné roviny doslovných a oddělitelných významů ve svém okolí člověk eviduje významy pocitového, emocionálního charakteru. Symbol je zde v rovině jakési nad-reality, která na nás neustále působí, ale málokdy ji vědomě registrujeme, natož analyzujeme. Analýza není u nich možná. V umělecké produkci jsme ale navyklí s tímto symbolem pracovat jako primárním způsobem komunikace významu díla. Symbol tak jak jej pojímá Langerová, ukazuje společnou estetičnost pro umělecké i mimoumělecké, kdy uměním je ta věc, ve které shledáme nediskurzivní význam převažující nad diskurzivním v důsledné artikulaci importu životu pocitu.

Jsme, ve svém obklopení se vědeckými výdobytky, stále nejen racionální, ale i emocionální bytosti, a oba tyto rysy se promítají do veškerého našeho jednání. Langerová nám naznačila možné propojení tohoto dělení s „fungováním“ umění. Umělecké díla mají

<sup>277</sup> Tamtéž, str. 409.

<sup>278</sup> Tamtéž.

mnoho hodnot, která jim jejich recipienti vkládají. Teorie Langerové nám umožňuje lépe pohlédnout na dílo kromě hodnoty historické, společenské, nebo finanční jako na nosič hodnoty pocitové. Hodnoty ve schopnosti symbolizovat pro nás v průběhu percepce novou, specifickou a bohatou strukturou pocitů. To je schopnost umění, která může najít své uplatnění u popisu nerepresentativních umění (nerepresentujících ve smyslu nápodoby, mimesis). Tato umění (a především druhy, kde byla nápodoba dlouho součástí tradice) totiž snadno narážejí na odmítnutí běžného recipienta s odůvodněním, že nenesou hodnotu žádnou a že jsou jen znakem identifikace skupiny lidí, která je chválí pro prázdnou sebe prezentaci. Hodnota ale nemusí být v reprezentování a ani ve značení, protože ji lze najít i v symbolizování. A to v symbolizování pocíťování, které nás v teorii Langerové dělá člověkem.

## 8. Závěr

Předkládaná práce usilovala o nastínění teorie symbolu v pojetí estetiky Susanne K. Langerové a základní představení toho, jak v této teorii můžeme pohlížet na percepci. Směřovala k objasnění recepce obecně, percepce umění, jeho tvorby, hodnocení a také role, kterou v těchto činnostech hraje pocíťování. Teorii symbolu tato práce představila na škále od diskurzivního symbolu k symbolické expresivní formě. Symbol popsala jako potenciální způsob zhmotnění a uchování pocitů mimo naše vnitřní zkušenosti. Představena byla v obecné rovině percepce jako symbolický systém regulující pojmání reality skrze virtuální sféru symbolů. V rámci takto vystavěné recepce bylo poukázáno na významné momenty v percipování umění, kterými jsou iluzivnost, percepce formy jako potencionální expresivní formy, a importu jako celku pocitového charakteru. Nastíněna byla role virtuality a pocitů v procesu tvorby umění a jeho možného hodnocení. Byly odlišeny symptomatické a symbolické pocity v percepci uměleckého díla a popsána možnost definovat umění jako „*percipovatelné formy se schopností vyjádření lidských pocitů*.“<sup>279</sup> Umělecké dílo umožnila práce pojmut jako průnik subjektivních zkušeností s působivými formálními celky, které jsou k tomuto účelu utvářeny. Tyto zkušenosti byly v práci pojaty jako obousměrné procesy, protože recepce těchto celků vyžadují komplexní provázání s našimi schopnostmi imaginace a znalostmi struktur pocíťování.

Langeová představuje originální a zároveň plodný pohled na to, jak funguje lidská recepce. Díky tomu umožňuje a sama se i úspěšně pokouší vysvětlovat, jak funguje recepce umění. Ukázali jsme si, že jakékoli situace recepce jsou obousměrné. Vše, co již známe, se promítá do recipovaného. Většinou naše percepce funguje jako užitečný nástroj pro organizaci okolí, k potřebám praktického charakteru. Jednotlivé vjemy se proto snažíme pojmut co nejúžeji a zařadit vjem jako políčko do skládanky, které říkáme realita. Občas se vjem tomuto zapojení do reality vzpírá a začneme s ním jednat odlišně. Naše recepce za správných podmínek narazí na vjem, kdy nám nepůjde o rychlé uložení jeho koncepce a kdy jej na sebe necháme působit. Recepce běžně probíhá kvůli svému praktickému určení na základě tzv. etiketovacího systému. To není ale nic pejorativního, protože k přežití potřebujeme recepci přesně v této rychlé a praktické formě. V umění rozpoznáme, že nejde o zapojení vnímaného do našeho praktického světa a sledujeme jeho

<sup>279</sup> Tamtéž, str. 76.

kvality, vztahy provázání a logické provázání struktury pocitů, které nám v průběhu recepcce předává. Tato recepcce vždy zabere trochu času, během kterého se pocity proměňují. Na konci této recepcce z nich vzniká určitý import. Výsledkem je virtuální entita uměleckého díla, neboť tento koncept importu je autonomním celkem, který nezapojujeme mezi ostatní věci kolem nás v běžné praktické percepci. Získáme recepci, která má blízko k starším symbolickým systémům, jakými jsou rituál a mýtus. Recepci, která je pro nás částečně hrou s imaginačními schopnostmi v komplikovaném a neprakticky zamýšleném vjemu.

V předkládané práci jsme si naznačili základní obrysy estetické teorie Susanne Langerové. Stěžejní jsou termíny symbol a koncepcce, a to v různé šíři. Symbol můžeme sledovat jako koncepci v rozpětí od diskurzivního symbolu, přes nediskurzivní, až k symbolu uměleckému, pro který přecházíme k zpřesňujícímu termínu expresivní forma. Obdobně autorka sleduje proces abstrakce jako utvoření konceptu, který se rozšiřuje se společně s daným charakterem symbolu. Langerová abstrakci představuje na ose od maximálního zjednodušení, zaostření a universálního konceptu, k velmi rozsáhlé a jedinečné ideji, zasahující do pocitů a propojující se s formou samotného průběhu recepcce. Na této stejné rovině můžeme vidět v recepci přechod od kvantitativního myšlení ke kvalitativnímu, kde namísto logické kostry pro náš rozum vnímáme organičnost a vitalitu pro naši intuici. Pokud velmi zjednodušíme tento teoretický pohled na recepci člověka, je běžná praktická recepcce procesem matematického způsobu koncipování struktury a formálních vlastností vnímaného objektu. V umění vnímáme kromě těchto formálních vztahů i vztahy struktury pocitů, které v průběhu recepcce pociťujeme v tvoření celku. To vše je zde představené nikoli jako normami naučený proces, ale jako proces vyvstávající (stejně jako ostatní jednání člověka) z hluboce zakořeněných evolučních předpokladů. Recepcce zkušenosti je proto vždy recepcí skrze symbol.

## 9. Seznam použité literatury

### Primární literatura:

BAENSCH, Otto. Art and Feeling. In: *Reflections on Art: A source book of writings by artists, critics, & philosophers* edited by Susanne K. Langer. New York: Oxford University Press, 1958. ISBN 0-19-500694-1.

LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1948.

LANGER, Susanne Katherina. Import of Art. In: *Mind: An Essay on Human Feeling*. Abridged ed. Abridged by Gary Van Den Heuvel. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988. Str. 35-102. ISBN 0-8018-3705-7.

LANGER, Susanne Katherina. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1957. SBN 684-71833-2.

LANGER, Susanne Katherina. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953. SBN 684-71832-4.

LANGER, Susanne Katherina. *Philosophical Sketches*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1962.

LANGER, Susanne Katherina. Abstraction in Art. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 22, No. 4. Oxford: Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics, (Summer, 1964), str. 379-392

LANGEROVÁ, Susanne K. *O významovosti v hudbe. Genéza umeleckého zmyslu*. Bratislava: Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu (SNEH), 1998. ISBN 80-967445-6-9.

### Sekundární literatura:

DRYDEN, Donald: Susanne K. Langer. In: *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 270. Gale: Gale Group, 2003, str. 189-199.

WEITZ, Morris: Symbolism and Art. In: *The Review of Metaphysics*, Vol. 7, No. 3. Washington, DC: Philosophy Education Society Inc. (Mar., 1954), str. 466-481

Nelson Goodman, „When Is Art?“. In *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett, 1978. Český překlad publikován jako součást knihy *Způsoby světatvorby*, přel. Vlastimil Zuska, Bratislava: Archa, 1996, s. 70–83.